

東方

文化集成

季羨林 主编

日本文化编



# 日本文学史

古代卷

(上册)

叶渭渠

唐月梅 著

昆仑出版社





ISBN 7-80040-668-7/G·111

定价(上下册):56 元



东方文化集成

日本文化编

# 日本文学史 古代卷(上册)

叶渭渠 唐月梅 著

昆仑出版社





## 图书在版编目(CIP)数据

日本文学史 古代卷(上、下)/叶渭渠,唐月梅著. —北京:

昆仑出版社, 2003. 12

(东方文化集成·日本文化篇)

ISBN 7-80040-668-7

I. 日… II. ①叶… ②唐… III. 文学史—日本—古代 IV. I313.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 084475 号

## 《东方文化集成》

日本文化编

### 日本文学史 古代卷(上、下)

叶渭渠 唐月梅 著

责任编辑:张良村 范尊娟

责任校对:徐桂红

出版发行:昆仑出版社

社址:北京市海淀区中关村南大街 28 号

邮政编码:100081

电话:62183683

<http://www.jfjwyph.com>

E-mail: jfjwycbs@public.bta.net.cn

经销:全国新华书店

印刷:北京飞达印刷有限责任公司

开本:850×1168 1/32

字数:528 千字

印张:23.375

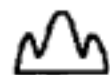
版次:2004 年 1 月第 1 版

印次:2004 年 1 月北京第 1 次印刷

ISBN 7-80040-668-7/G·111

定价:56.00 元(上、下册)

(如有印刷、装订错误,请寄本社发行部调换)



新华书店  
PDG



## 《东方文化集成》编辑委员会

总主编 季羨林

名誉总顾问 谢慧如 泰国泰华文化教育基金会主席  
北京大学东方文化研究所名誉所长

名 誉 顾 问

纳吉布·迈哈福兹 埃及著名作家

柳存仁 澳大利亚国立大学 教授

杜德桥 英国牛津大学汉语研究所所长 教授

韩素音 英籍著名华人女作家

冉云华 加拿大麦克马思特大学 教授

谢和耐 法国法兰西学院 院士 法国著名汉学家 教授

马汉茂 德国波鸿大学东亚研究系主任 教授

饶宗颐 香港中文大学 教授

郑子瑜 香港中文大学中国文化研究所 高级研究员 北京大学客座教授

夏希迪 伊朗德黑兰大学 教授 伊朗德胡达大百科全书编纂委员会主席

谭 中 印度尼赫鲁大学原汉语系主任 教授

池田大作 日本创价学会名誉会长 北京大学名誉教授

平山郁夫 日本东京艺术大学校长 教授 日中友好协会会长

中村元 日本东京大学名誉教授 日本比较思想学会名誉会长

梁披云 澳门归侨总会会长 福州华侨大学董事长

捷达连科 俄罗斯科学院远东研究所所长 教授

王赓武 新加坡东亚政治经济研究所所长 教授 前香港大学校长



金俊烨 韩国社会科学院院长  
吴亨根 韩国东国大学佛学研究院院长  
马悦然 瑞典皇家科学院院士 教授 诺贝尔奖瑞典文学院评审委员会委员  
杜维明 美国哈佛大学 教授 哈佛燕京学社主任

特别顾问 韩天石 张学书 麻子英

顾问（按姓氏笔画为序）

王元化	马曜（白族）	邓广铭	任继愈	朱维之
汤一介	纳忠（回族）	启功（满族）	林志纯	周一良
张广达	张岱年	张岂之	侯仁之	钟敬文
		袁行霈		

《东方文化集成》总编委会

主 编 季羨林

副主编 陈嘉厚 叶奕良 张殿英 王邦维

《东方文化集成》分编委会

《东方文化综合研究编》

主编 季羨林 编委 陈嘉厚 孟昭毅

《中华文化编》

主编 吴同瑞 刘 烜 王守常 编委 王邦维

《日本文化编》

主编 叶渭渠 编委 潘金生 王家骅 卞崇道 王新生

《朝鲜、韩国、蒙古文化编》



主编 陶炳蔚 编委 金柄珉 李昌夙 史习成 陈岗龙  
《东南亚文化编》

主编 梁立基 编委 梁英明 梁志明 李谋 裴晓睿  
《南亚文化编》

主编 黄宝生 编委 王邦维 王镛 刘曙雄 葛维钧  
《伊朗、阿富汗文化编》

主编 叶奕良 编委 张鸿年 张敏  
《西亚、北非文化编》

主编 郭应德 赵国忠 编委 杨灏城 孙承熙  
《中亚文化编》

主编 赵常庆 编委 余太山 穆立立  
《古代东方文化编》

主编 林志纯 编委 拱玉书

《东方文化集成》编辑部

主任 张殿英 副主任 卢蔚秋 张玉安 马克承 张光璘  
编辑 李 强 金景一 姚秉彦 唐孟生 傅增有

昆仑出版社《东方文化集成》编辑部

主 任 余开国 副主任 董保存 郭米克 编 辑 张良村

《东方文化集成》书籍设计 朱虹  
丛书编辑出版监制 张良村



## 《东方文化集成》总序

季 羨 林

我们正处在一个新的‘世纪末’中。所谓‘世纪’和‘世纪末’本来是人为地创造出来的。非若大自然中的春、夏、秋、冬 秩序井然 不可更易 而且每岁皆然 决不失信。‘世纪’则不同 没有耶稣 何来‘世纪’？没有“世纪” 何来‘世纪末’ 道理极明白易懂。然而一旦创造了出来 它就产生了影响 就有了威力。上一个“世纪末”，19世纪的‘世纪末’在西方文学艺术等意识形态领域中就出现过许多怪异现象 甚至有了“世纪末病”这样的名词 这是众所周知的事实 无待辩论与争论。

当前这一个“世纪末”怎样呢？

我看也不例外。世界上许多国家和地区都出现了政治方面天翻地覆的变化，不能不令人感到吃惊。就是在意识形态领域内 也不平静。文化或文明的辩论或争论就很突出。平常时候 人们非不关心文化问题 只是时机似乎没到 争论不算激烈。而今一到世纪之末 人们非常敏感起来 似乎是憬然醒悟 于是东西各国的文人学士讨论文化的兴趣突然浓烈起来 写的文章和开的会议突然多了起来。许多不同的意见 如悬河泄水 滔滔不绝 五光十色 纷然杂陈。这样就形成了所谓“文化热”。



在这一股难以抗御的“文化热”中，我以孤陋寡闻的“野狐”之身，虽无意随喜，却实已被卷入其中。我是一个有话不说辄如骨鲠在喉的人，在许多会议上，在许多文章中，大放厥词，多次谈到我对文化，特别是东方文化与西方文化的联系，以及东方文化在未来的新世纪中所起的作用和所占的地位等等的看法。颇引起了一些不同的反响。

为说明问题计，现不妨把我个人对文化和与文化有关的一些问题的看法简要加以阐述。我认为，在过去若干千年的人类历史上，民族和国家，不论大小久暂，几乎都在广义的文化方面做出了自己的贡献。这些贡献大小不同，性质不同，内容不同，影响不同，深浅不同，长短不同，但其为贡献则一也。人类的文化宝库是众多的民族或国家共同建造成的。使用一个文绉绉的术语，就是“文化多元主义”。主张世界上只有一个民族创造了文化，是法西斯分子的话，为我们所不能取。

文化有一个很突出的特点，就是文化一旦产生，立即向外扩散，也就是我们常说的“文化交流”。文化决不独占山头，进行割据，从而称王称霸，自以为“老子天下第一”，世袭珍藏，把自己孤立起来。文化是“天下为公”的。不管肤色，不择远近，传播扩散。人类到了今天，之所以能随时进步，对大自然，对社会，对自己内心认识得越来越深入细致，为自己谋的福利越来越大，重要原因之一，就是文化交流。

文化虽然千差万殊，各有各的特点，但却又能形成体系。特点相同、相似或相近的文化，组成了一个体系。据我个人的分法，纷纭复杂的文化，根据其共同之点，共可分为四个体系：中国文化体系，印度文化体系，阿拉伯伊斯兰文化体系，自古希腊、罗马一直到今天欧美的文化体系。再扩而大之，全人类文化又可

以分为两大文化体系 前三者共同组成东方文化体系 后一者为西方文化体系。人类并没有创造出第三个大文化体系。

东西两大文化体系有其共同点 也有不同之处。既然同为文化 当然有其共同点 兹不具论。其不同之处则亦颇显著。其最基本的差异的根源 我认为就在于思维方式之不同。东方主综合 西方主分析 倘若仔细推究 这种差异在在有所表现 不论是在人文社会科学中 还是在理工学科中。我这个观点曾招致不少的争论。赞成者有之 否定者有之 想同我商榷者有之 持保留意见者亦有之。我总觉得 许多人(包括我自己在内)对东西方文化了解研究得都还不够深透,有的人连我的想法了解得也还不够全面 不够实事求是 却惟争论是尚 所以我一概置之不答。

有人也许认为 我和我们这种对文化和东西文化差异的看法 是当代或近代的产物。我自己过去就有过这种看法。实则不然。法国伊朗学者阿里·玛扎海里所著《丝绸之路》这一部巨著中有许多关于中国古代发明创造的论述,大多数为我们所不知。我在这里不详细介绍。我只引几段古代波斯人和阿拉伯人论述中国文化和希腊文化的话:

由扎希兹转载的一种萨珊王朝 226—Ca. 640 年 的说法是:“希腊人除了理论之外从未创造过任何东西。他们未传授过任何艺术。中国人则相反。他们确实传授了所有的工艺 但他们确实没有任何科学理论。”(329 页)

美林按 最后一句话不符合事实 中国也是有理论的。这就等于黑格尔说:中国没有哲学。完全是隔膜的外于话。书中还说:

在萨珊王朝之后 费尔多西、赛利比和比鲁尼等人都把丝绸织物、钢、砂浆、泥浆的发现一股脑儿地归于耶摩和耶摩赛德。但我们对于丝织物和钢刀的中国起



源论坚信不疑。对于诸如泥浆——水泥等其余问题 它们有 99% 的可能性也是起源于中国。我们这样一来就可以理解安息——萨珊——阿拉伯——土库曼语中一句话的重大意义：“希腊人只有一只眼睛 惟有中国人才有两只眼睛。”约萨法·巴尔巴罗于 1471 年和 1474 年在波斯就曾听到过这样的说法。他同时还听说过这样一句学问深奥的表达形式：“希腊人仅懂得理论，惟有中国人才拥有技术。”（376 页）

关于一只眼睛和两只眼睛的说法 我还要补充一点 其他人同样也介绍了另外一种说法 它无疑是起源于摩尼教：

“除了以他们的两只眼睛观察一切的中国人和仅以一只眼睛观察的希腊人之外 其他的所有民族都是瞎子。”（329 页）

我之所以这样不厌其烦地引这许多话，决不是因为外国人夸中国人有两只眼睛而沾沾自喜 睥睨一切。令我感兴趣的是 在这样漫长的时间以前 在波斯和阿拉伯地区就有了这样的说法。我们今天不能不佩服他们观察的细致与深刻，一下子就说到点子上。除了说中国没有理论我不能同意之外 别的意见我是完全同意的。在当时的世界上 确实只是中国和希腊有显著、突出、辉煌的文化。现在中国那一小撮言必称希腊的学者们或什么“者们”可以憬然醒悟了。

但是这也还不是令我最感兴趣的问题。我最浓烈的兴奋点在于 正如我在上面所说的那样 畅谈东西文化之分 极富于近现代的摩登色彩。波斯和阿拉伯传说都证明 东西文化之分的说法 古已有之 于今为烈而已。其次 令我感到欣慰的是 文化的东西二分法 我并非始作俑者 古代的‘老外’已先我言之矣。令我更感至欣慰的是我讲的东西方思维方式是东西文化的基础。波斯和阿拉伯古代的说法 我认为完全证实了我的看法。分析出理论 综合出技术 难道不是这

样子吗？

时至今日 古希腊连那一只眼睛也早已闭上 欧洲国家继承并发扬了古希腊辉煌的文化 使欧洲文化光照寰宇。工业革命以后 技术也跟了上来 普天之下，莫非欧风。欧美人昏昏然陶醉于自己的胜利之中 以“天之骄子”自命 好像有了两三只眼睛。但他们完全忘记了历史 忽视了当前的危机。而中国呢 则在长时期内 由于内因和外因的缘故 似乎把两只眼睛都已闭上。古代灿烂文化不绝如缕。初则骄横自大 如清初诸帝那样 继则震于西方的船坚炮利 同样昏昏然拜倒在西方的什么裙下，一直到了今天 微有苏醒之意 正在奋发图强中。

从上面谈到的历史事实中 我得出了一个结论 上下五千年 纵横十万里，东西文化的变迁是“三十年河东 三十年河西”。这本来是两句老生常谈 是老百姓的话 并不是我的发明创造。我提来说明东西文化的关系 国内外都有赞成者 国内也有反对者 甚至激烈反对者。我窃以为这两句话只说明了一个事实。中国古代哲学讲变易 佛家讲无常 连辩证法也讲事物时时都在变化中。大自然 人类社会和人类内心 无不证明这两句话的正确。我不过捡来利用而已。《三国演义》开宗明义就说：“话说天下大势 分久必合 合久必分。”说的不也就是这个浅显的道理吗？

可是东西方都有人昧于这个浅显的道理。特别是在西方 颇有人在有意识或无意识中 觉得自己的辉煌文化会万岁千秋地辉煌下去的。中国追随者也大有人在。他们根本没有意识到 文化也像世间的万事万物一样 不会永驻的 也是有一个诞生、发展、成长、衰竭、消逝的过程的。

但是 中国有一句俗语 是非自在人心。人是能够辨是非 明事理的。以自己的文化自傲的西方人也不例外。在第一次世界大战以前 西方这种人简直如凤



毛麟角。一战爆发 惊醒了某一些有识之士。事实上在一战爆发前 就有人有了预感。德国学者奥斯瓦尔德·斯宾格爾 (Oswald Spengler) 在 1911 年就预感到世界大战迫在眉睫。后来大战果然爆发。从 1917 年起 斯宾格爾就开始写《西方的没落》。书一出版 立即洛阳纸贵。他的基本想法是 文化都可以分为四个阶段：一、青春；二、生长；三、成熟；四、衰败。尽管他的推论方法 收集资料 还难免有主观唯心的色彩。但是 他毕竟有这一份勇气 有这一份睿智 敢预言当时如日中天的 他认为在世界历史上八个文化中惟一还有活力的文化也会“没落”。我们不能不对他表示敬意。美中不足的是 他还没有认识到东方文化和西方文化的存在和交流关系(参阅齐世荣等译《西方的没落》上下册 商务印书馆, 1995 年)

在西方, 继斯宾格爾而起的是英国历史学家汤因比 (Arnold J. Toynbee, 1889—1975 年) 他自称是受到了前者的影响。二人同样反对“欧洲中心主义”, 是他们有先见卓识之处。汤因比继承了斯宾格爾的意见 认为文化——他称之为“文明”——都有生长一直到灭亡的过程。他把人类历史上的文明分为 21 种, 有时又分为 26 种。这些意见都表述在他的巨著《历史研究》中(1934—1961 年), 共 12 卷。他比斯宾格爾高明之处 是引入东方文化的讨论。到了 70 年代 他同日本社会活动家池田大作对话时 更进一步加以发挥 寄希望于东方文化(参阅《展望二十一世纪》国际文化出版公司, 1985 年)

我并不认为 斯宾格爾和汤因比——继他们之后欧美一些国家还有一批哲学家和历史学家、社会学家 赞成他们的意见 我在这里不具引——等的看法都百分之百正确。但在举世昏昏 特别是欧美人昏昏的情况下 惟独他们闪耀出一点灵光 是十分难能可贵的。他们的看法从大体上来看 我认为是正确的。如果借

用上面提到的古代波斯和阿拉伯人的说法 我就想说 希腊人及其后代的那一只眼睛 后来逐渐变成了两只眼睛 可物极必反 现在快要闭上了。中国人的两只眼睛 闭上了一阵 现在又要睁开了。

闭上眼睛的欧美人士 绝大多数一点也不了解东方 而且压根儿也没有了解的愿望。我最近多次听人说到 西方至今还有人认为中国人还缠小脚 拖辫子，抽大烟 养小老婆。甚至连文人士还有不知道鲁迅为何许人者。在这样地球越变越小 信息爆炸的时代 西方之‘文明人’竟还如此昏聩 真不能不令人大为惊异。反观我们中国 情况恰恰相反。欧美的一切 我们几乎都加以崇拜。汉堡包、肯德基、比萨饼 甚至莫须有的加州牛肉面 只要加一个洋字 立即产生大魅力 群众趋之若鹜。连起名字 有的都带有点洋味。个人名字与店铺名字 莫不皆然。至于化妆品 外国进口的本来就多。中国自造的也多冠以洋名 以广招徕。爱国之士 无不痛心疾首 谴责这种崇洋媚外的风气和行为。然而 从一分为二的观点上来看 也有其有利的一面。孙子说：“知己知彼 百战不殆。”专就东西而论 现在的情况是 我们对西方几乎是了若指掌 而西方对东方则如上面所说的那样 是一团漆黑。将来一旦有事 哪一方面占有利条件和地位 昭如日月矣。

对西方的文化 鲁迅先生曾主张‘拿来主义’。这个主义至今也没有过时。过去我们拿来 今天我们仍然拿来 只要拿得不过头 不把西方文化的糟粕和垃圾一并拿来 就是好事 就会对我们国家的建设有利。但是 根据我上面讲的情况，我觉得 今天 在拿来主义的同时 我们应该提倡‘送去主义’，而且应该定为重点。为了全体人类的福利 为了全体人类的未来 我们有义务要送去的 但我们决不会把糟粕和垃圾送给西方。不管他们接受 还是不接受 我们总是要送的。



《孝经·大雅》说：“投我以桃 报之以李。”西方文化给人类带来了一些好处。我们中国人 我们东方人 是懂得感恩图报的民族。我们决不会白吃白拿。

那么报 些什么东西呢 送去些什么东西呢 ？送去的一定是我们东方文化中的精华。送去要有针对性 针对的就是我在上面提到的那一个西方文化产生的“危机”。光说“危机”过于抽象。具体地说 应该说是“弊端”。近几百年以来，西方文化产生的弊端颇多 举其大者 如环境污染、大气污染、臭氧层破坏、生态平衡破坏、物种灭绝、人口爆炸、新疾病丛生、淡水资源匮乏 等等。此等弊端 如不纠正 则人类前途岌岌可危。弊端产生的根源 与西方文化的分析的思维方式有紧密联系。西方对为人类提供生存所需的大自然分析不息 穷追不息，提出了“征服自然”的口号。“天何言哉！”然而“天”——大自然却是能惩罚的，惩罚的结果就产生了上述诸种弊端。

拯救之方 我认为是有 这就是“改弦更张”、“改恶向善”而这一点只有东方文化能做到。东方文化的基本思维方式是综合 表现在哲学上就是“天人合一”。张载的《西铭》是一篇表现“天人合一”思想最精辟的文章：“乾称父 坤称母 予兹藐焉 乃混然中处。故天地之塞吾其体 天地之帅吾其性。民吾同胞，物吾与也。”（下略）印度哲学中的“梵我一如”也表达了同样的思想。总之 东方文化主张人与大自然是朋友 不是敌人 不能讲什么“征服”。只有在了解大自然 热爱大自然的条件下 才能伸手向大自然索取人类衣、食、住、行所需要的一切。也只有这样 人类的前途才有保障。

我们要送给西方的就是这种我们文化中的精华。这就是我们“送去主义”的重要内容。

我们的“李”送了出去 接受不接受呢 实际上 我们还没有正式地送 大

规模地送。连我们东方人自己 其中当然包括中国人 还不知道 还不承认自己的这种宝贝 我们盲目追随西方 也同样向自然界开过战 我们也同样有那一些弊端 立即要求西方接受 不也太过分了吗 不过 倘若稍稍留意 人们就会发现 现在世界各国 不管出于什么动机 也不管是根据什么哲学 注意到上述弊端而又力求改变的人越来越多了。今年《日本经济新闻》刊载了高木韧生的文章，说 21 世纪科研重点将是‘人类生存战略’。这的确是见道之言。我体会 这里所说的‘科研’包括文理两个方面。作者把科研提高到‘人类生存’这个高度来看，不能不谓之有先见之明 应该受到我们大家的最高的赞扬。至于惊呼人口爆炸的文章 慨叹新疾病产生的议论 让人警惕环境污染、臭氧层破坏、生态平衡的破坏、淡水资源的匮乏等等的号召 几乎天天可见。人类变得聪明起来了 人类前途不是漆黑一片了。我想 世界各国每一个有心人 无不为之欢欣鼓舞。我这一个望九之年的耄耋老人 也为之手舞足蹈了。

我在上面刺刺不休说了那么多话 画龙点睛 不出一言 我曾在一次国际学术讨论会上说过一篇短话 题目叫做‘只有东方文化能够拯救人类’。我在上面说的千言万语，其核心就是这一句短短的话。至于已经来到我们门前的 21 世纪究竟是什么样子？西方文化究竟如何演变？东方文化究竟能起什么具体的不是空洞的作用 人类的前途究竟何去何从 所有这一切问题 都有待于历史发展的进程来加以证明。从前我读过一个近视眼猜匾的笑话。现在新的一个世纪还没有来临，匾还没有挂出来 上面有什么字 我们还不能知道。不管自诩眼睛多么好 看得多么远 在这一块尚未挂出来的匾前 我们都是近视眼。

在这样的情况下 我认为，我们最重要的任务就是学习 就是了解。我们责怪西方不了解东方文化 不了解东方 不了解中国 难道我们自己就了解吗 如



果是一个诚实的人,他就应该坦率地承认 我们中国人自己也并不全了解中国,并不全了解东方 并不全了解东方文化。实在说 这是一出无声的悲剧。

了解的惟一途径就是学习 而学习首先必须有资料。对我们知识分子来说,学习资料首先是文字 也就是书籍。环顾当今世界 在“欧洲中心论”还有市场的情况下 在西方某一些人还昏昏然没有睁开眼睛的时候 有关东方的书籍 极少极少。有之 亦多有偏见 不能客观。西方如此 东方也不例外。即使我们有学习的愿望 也是欲学无书。当然 东方各国的情况不尽相同 各国刊出书籍的多寡也不尽相同。但总之是很少的。有的小一点的国家 简直形同空白。有个别东方国家几乎毫无人知 它们的存在在一团迷雾中 若明若暗 似有似无。这也是一出无声的悲剧。

就是为了这个缘故 我们这一批人不自量力——或者更明确地说是认真“量”过了自己的“力” 倡议编纂这一套巨大空前的《东方文化集成》。虽然 我们目前的队伍 由于历史造成的原因 还不是太大 我们的基础还不是太雄厚 但是,我们相信主观能动性。我们想“挽狂澜于既倒” 我们决非徒托空言。世界人民、东方人民、中国人民的需要 是我们的动力。东方人民和西方人民的相互了解,是我们的愿望。东方人民和西方人民越来越变得聪明 是我们的追求。我们老、中、青三结合 而对著作的要求则是高水平的。我们希望 能通过这个活动 既提高了中国对东方文化的研究水平 又能培养出一批学有专长的人才 收得一举两得之效。

我们既反对“欧洲中心主义” 我们反对民族歧视。但我们也 并不张扬“东方中心主义”。如果说 到或者想到 在 21 世纪东方文化将首领风骚的话 那也是出于我们对历史发展的观察与预见 并不出于什么“主义”。本着这种精神 我们对

东方几十个国家一视同仁。国家不论大小 人口不论多寡 历史不论久暂 地位不论轻重 我们都平等对待 决不抬高与贬低 拜倒与歧视。每一个东方国家都在我们丛中占有地位。但国家毕竟不同 资料毕竟多寡悬殊。我们也无法强求统一。有的国家占的篇幅多一点 有的少一点。这是实事求是 与歧视毫无关联。我们虔诚希望 在即将来临的 21 世纪中 中国的两只眼睛都能睁开 而且睁得大大的 明亮而睿智。西方的一只眼睛能变成两只 也同样睁开 而且睁得大大的 , 明亮而且睿智。世界上各个民族也都有了两只眼睛 都要睁得大大的 明亮而且睿智。我们共同学习 努力互相了解。我们坚决相信 只要能做到这一步 人类会越来越能相互了解 世界和平越来越成为可能 人类的日子会越来越过好 不管还需要多么长的时间 人类有朝一日总会共同进入太平盛世 共同进入大同之域。

1996年3月20日

# Forward to The Selected Books of Oriental Cultures

Ji Xianlin

We are now at a new *fin de siècle*. The so-called “*siècle*” and “*fin de siècle*” are human inventions. Unlike the vicissitudes of the four seasons of nature, which are perennially alternating, and yet unalterable, a “*siècle*” turns out different; for whence would it have come had there been no “Jesus”? And whence the “*fin de siècle*” if no “*siècle*”? How we have come to acquiring this term is, therefore, self-evident. Nevertheless, since the time it was invented, this term has been exerting its potent influence. At the previous “*fin de siècle*”, namely, at the end of the nineteenth century, there appeared a number of weird phenomena in such ideological fields as literature and art, and even a term like “*fin de siècle malaise*” was created, a fact that is too well-known to incur any debate or argument about it.

What, then, is the current “*fin de siècle*” like?



This "*fin de siècle*" seems no exception to me. There have been political changes in many countries and regions of the globe, too enormous not to be marveled at. And even in the field of ideology there has been no peace. The debates and arguments centering around issues of cultures and civilizations stand out as a major phenomenon. It is not that people care little about cultural issues at usual times, but that sensitivity tends to flare up whenever the *fin de siècle* approaches. As the present *fin de siècle* shows, people are suddenly awakened to an awareness of cultural problems, and scholars and men of letters from the East and the West alike begin to take to talking more keenly about cultural issues. Articles thrive and conferences multiply. There is a heterogeneous display of opinions eloquently pronounced and glibly maneuvered, each differing from the other. And, thus, has come into being the so-called "culture heat".

In the midst of such an irresistible "culture heat", I, a somewhat ill-informed "wild fox" who, though not having the deliberate mind to share the same fervor, have got invariably embroiled in it. I am of the sort of people who

feel choked as if by fish-bones in the throat if their thoughts are impeded from enunciation. I have talked about culture at various conferences and in many an article, especially about the association between oriental and occidental cultures and the role that oriental culture will play in the upcoming century and its status, much of which has evoked quite a few strong responses.

For better illustration, it is not unadvisable to provide a sketchy synopsis of my own attitude toward culture and culture-related issues. In my opinion, over the past few millennia in human history, nations and peoples, big or small, lasting or temporary, have all undeniably made their contributions to culture in the broad sense, though these contributions vary in capacity, nature, content, impact, profundity and endurance. The treasure house of human cultures is built by all the different peoples and nations together, which can be expressed through use of a more literary term, "multiculturalism". It is a fascist announcement that culture is created by only one single people in the world and, therefore, we should never take that stance.

A most salient feature of culture is that once it is born it spreads itself out in all directions and thus is what we mean by "cultural exchange". Culture never claims a single fortress or cuts up the territory and inflicts an insular autarchy, posing itself as a supreme No. 1 monarch hereditarily entitled to all treasures and jewelry. Culture is there for all, and it spreads everywhere regardless of skin color and distance. One of the reasons why man has been able to progress with time and acquire an elaborate knowledge of nature, society and his own heart and thus has secured for himself a good life lies with cultural exchanges.

Despite the myriad of differences and distinctive features, cultures appear as systems. Those with similar or close characteristics form a system. In my own taxonomy, cultures, despite their complications, fall into four systems based on their common features, namely, the Chinese, the Indian, the Arabic-Islamic cultural systems, and the Euro-American cultural system that dates from ancient Greece and Rome. And in a broader dichotomy, all human cultures can be divided into two main bodies, with the former three forming the oriental cultural system and

the fourth one standing opposite, which we call the occidental cultural system. No third cultural system has ever been created by mankind.

The oriental and occidental cultural systems share common features but also differ from each other in many respects. As both are cultures, so are there similarities, which I will not dwell upon herewith. The distinctive differences between them have their deep roots, I think, in the different modes of thinking. The East is more inductive while the West is more deductive. The existence of such a difference is manifest where analysis is being performed either in social sciences and humanities or in natural sciences. This view of mine has incurred quite a bit of controversy. Some agree with me, some deny my view, some want to discuss with me about it, and still others claim that they will reserve their opinions. In fact, many (including myself as well) have not yet done a thorough study of the oriental and occidental cultures. And there are still some people, who have not fully understood my ideas before they proceeded to debates and arguments heedless of the facts. And therefore, I shall not respond to



these people.

Perhaps some would say that I, together with my view with regard to the cultural differences between the East and the West, am a product of the contemporary or modern times. I used to have the same thought; however, it is not the case. The French scholar Aly Mazahéri who does Iranian studies dealt a lot with the ancient inventions of China in his monumental work *La Route de la Soie*, many of which are still unknown to us. I will not deliberate on details here, but I will only quote some pieces of talk between ancient Persians and Arabs about Chinese culture and Greek culture:

Jahez quoted a theory of the Sassanian Dynasty (226—Ca. 640), which says: "The Greeks never invented anything except some theories. They never taught any art. But the Chinese were different. They did teach all their arts, but they indeed had no scientific theories whatever."

Here is a note by the present author Ji Xianlin: The last statement is not true. China did have theories. What this statement says is similar to Hegel's idea that there

was no philosophy in China, which is a rather lay comment. In the same book, there are statements saying:

After the Sassanian Dynasty, Ferdowsi, Salibee, Alberuni, and others all attributed the discovery of silk fabrics, steel, mortar, and slurry to Yama and Jamashed. However, we have a firm belief in the origin of silk fabrics and steel knives in China. As to the rest of these discoveries such as slurry — cement and so on, there is a 99% probability that they also originated in China. Seeing things in this way we can appreciate the significance of a Parthian — Sassanian — Arabian — Turkman saying: “The Greeks have only one eye and only the Chinese have two eyes.” Josafa Barbaro had learned such a saying earlier in Persia, in 1471 and 1474. Around that time he also heard the same idea expressed in an abstruse manner: “The Greeks only understand theories, but the Chinese are the people who own the technologies.”

I would like to add more to the theory of one eye or two eyes, that is, I want to point out there are others who introduced the same idea, which must have originated in Manichaeism:

“Except the Chinese who observe with both eyes and the Greeks who observe with only one eye, all the other peoples are blind.”

I quote such sayings repeatedly not to feel the complacency and smugness about the flattery those foreigners heap upon the Chinese and then assume an air of self-importance. To my curiosity, such sayings existed in Persia and Arabia so long a time ago. And we cannot help today but wonder at the acumen and elaborate insight with which they observed. Indeed, at that time in the world, only China and Greece enjoyed a most prominent and magnificent culture. And it is high time that those handfuls of scholars or learners or whatever “-ers” in China who inevitably talk about nothing else but the Greek tradition come to an awakening.

But this is not where my very curiosity lies. What I am most excited about is, as I have stated above, that there is a modern characteristic of recent times to talk freely about the East-West dichotomy. Persian and Arabian legends have all attested to this long-existing division of oriental and occidental cultures. This split is not new, but

only grows more distinct in modern times. Secondly, to my relief, I am not the originator of this East-West dichotomy of cultures. Those ancient “foreigners” went before me in thinking so. And to my greater relief, the modes of thinking of the East and the West that I talk about are the basis of this dichotomy. The Persian and Arabian sayings, I believe, have proved my view on this. Theories come out of induction and technologies out of deduction. And isn’t that the truth?

Up till today, even the one eye of the Greeks is already shut. European countries inherited and promoted the magnificent culture of ancient Greece, which in turn made European culture luminous in the world. After the Industrial Revolution, technologies in Europe developed very fast. Accordingly in every nooks and crannies of the globe, there has, ever since, blown a European gust. Therefore the Europeans and the Americans, narcissistically intoxicated, flatter themselves of being “the most favored son of Heaven”, feeling as if they were blessed with a third eye, while ignorantly oblivious of history and their current crises. The Chinese, however, seem to have shut



both their eyes over a long period due to both internal and external reasons. Even so, their brilliant ancient cultures have never ceased to shine dazzlingly. There were times when the Chinese felt big about themselves, such as the Qing Empire at its heyday, an empire which, succumbing itself later to the prowess of the fleets and the cannons of the West, fell invariably prostrate at the feet of the West. But, today the Chinese nation, having been jolted awake, is striving to reassert itself among the nations of the world.

Based on the historical review above, I can now draw the conclusion that in the long history of five thousand years and in the boundless global space, the eastern and western cultures have taken alternate turns to prevail upon each other, which fact, expressed in an ancient Chinese saying, would be: "Thirty years east of the River and thirty years west of it." This hackneyed cliché has always been used in the common talk and is not at all my invention. I now make use of this phrase to illustrate the east-west relationship and my view has been echoed both at home and abroad. There is, of course, opposition, some-

times bitterly antagonistic, from my home colleagues. However I still humbly hold onto the verity of this saying, for not only the ancient Chinese philosophy speaks of metamorphoses and Buddhism preaches impermanence, but the Western dialectic also advocates constant changes. I only took this saying to prove my point. At its opening, *The Tale of the Three Kingdoms* announces: "It is said that universal order comes after long chaos and vice versa and that is how it generally goes." Isn't this statement speaking the same evident truth?

But there are both Easterners and Westerners who remain ignorant of this apparent truth, especially people in the West, where a number of them consciously or unconsciously indulge themselves with the idea that their once glorious culture is going to last for aeons. Followers in this belief abound in China. However, they have never come to understand that culture, like everything else in the world, is not long-lasting and must go through the whole process of birth, development, growth, debilitation, and extinction.

But, as a Chinese saying goes: "Truth lies in one's

heart.” One can always tell the right from the wrong and so can the Westerners who take pride in their own culture. Such people were scarce prior to the First World War. But the outburst of World War One awakened many liberal minds. There had even been pre-apprehensions of a world war. The German scholar Oswald Spengler sensed the approach of a world war, which soon truly broke out. From 1917 on, Spengler was writing *The Decline of the West*, the publication of which caused quite a stir. His basic contention was that culture could be classified into four stages: youth, growth, maturation and decline. Despite that there were still signs of subjective idealism in his inductive method and data collection, he had the acumen and courage to pronounce his foresight of a “decline” of the then blossoming culture, the only one of the eight cultures in world history that still showed vitality. We feel obliged to pay him our homage. However, a tiny maculate spot that spoils his theory is that he did not perceive the existential and communicative relationship between oriental and occidental cultures. (For reference, see *The Decline of the West*, 2 vols. Trans. Qi Shirong, Commercial

Press, 1995.)

In the west, in the wake of Spengler, the English historian Arnold J. Toynbee (1889—1975) claimed to have been influenced by the former. Both were against “Eurocentrism”, which is where their magnitude lies. Toynbee inherited Spengler’s theory, holding that cultures — “civilizations”, that is, in his terms — must all go through birth and death. And he divided the civilizations in human history into 21 categories, or 26 sometimes. And this is to be seen in his 12-volume work *A study of History* (1934—1961), in which he excels Spengler in the discussion of the oriental culture. In the 1970s, when he had dialogues with the Japanese social activist Ikeda Daisaku, he gave a full play to this theory of his, placing great hopes on the oriental culture. (*See Prospects for the 21st Century*, International Culture Publishing Corporation, 1985.)

I am not of the opinion that Spengler and Toynbee — and a number of later philosophers and historians from Europe and America who agreed with them and whom I will not quote in detail hereby — are one hundred percent cor-



rect. Nevertheless, it indeed is a rare feat, for they have been able to scintillate a few sparkles through the all-pervading murky aura which particularly bleared the minds of the Europeans and Americans. Their opinions, I think, are true in the main. To use the terms of the ancient Persians and Arabs above-mentioned, I am inclined to say that the one eye of the Greeks and their descendents later on gradually turned into two eyes; however, these two eyes, as extremity always results in antithesis, are now about to close. The Chinese eyes, after closing for a while, are now about to open up.

Most of the Europeans and Americans who have closed their eyes know nothing about the East and they do not even have an iota of wish to know about it. I have heard say of late that there are still some in the West who believe the Chinese still bind their feet, wear pigtails, smoke opium pipes, and take concubines. And to top it all, some scholars and men of letters even do not have the slightest idea who Lu Xun is. Isn't it shocking that in a world that is becoming smaller every day and in this era of information explosion those "civilized" Westerners should

be so ill-informed and muddleheaded! Reverting to the Chinese, and we find things are completely the opposite. We virtually worship all that is Euro-American. Hamburgers, KFC, Pizzas, and the fabricated California Beef Noodles. Anything, if labeled with foreign words, turns glamorous and shines; and multitudes of people fall over each other to get it. Even some names take on a foreign savor, individual as well as business names. As to cosmetic products, import goods have established their authority, while goods made in China have also crowned themselves with foreign appellations, to add to them a massive consumptive luster. Not strange that very patriotic mind is stricken with pangs and shame, condemning such an adulatory fad and behavior of fawning upon things foreign. However, in a dialectic dichotomy, there is also a positive side to such practice. Sunzi (Sun-tzu) said: "Knowing both oneself and the enemy keeps one victorious in a hundred battles." As far as the East-West issues are concerned, we practically know the West like the palm of our hand, but the West vision about the East, as I have pointed out above, is a murky confusion. It is then self-evident

who would hold an advantageous position should there be any conflict in the future between the two.

Lu Xun once upheld a “take-in” attitude toward the western culture. This principle is by no means out of fashion today. We took in in the past and today we still take in. As long as we do not take in scum and dregs of the Western culture, it is a good thing to do, and good will it be to the construction of our nation. However, according to what I have talked about earlier, we should as well promote the “give-out” practice alongside the take in and further, we should focus on the give out. For the well-being of the entire mankind and their future, we have the obligation to do so, but by no means shall we export scum and dregs to the West. We should introduce our culture to other nations even if they are still not ready to accept it. A verse in “Great Verses of the Kingdom” in *The Book of Odes* says: “When one throws to me a peach, I return him with a plum.” Western culture has benefited mankind a lot. We Chinese, and we easterners, are grateful peoples and we shall never take in anything for nothing.

What, then, shall we return them with? What shall we

give out to them? That which is to be given out must be the quintessence of our oriental cultures. There should be a clear aim in our giving out. Our aim is to help solve the "crises" born by the occidental culture, as I mentioned above. It is too abstract if I just say the word "crises". To be concrete, we should use the word "malpractices". Over the past centuries, a lot of malpractices have appeared in the Western culture, which have brought about serious problems, the most prominent of them being environmental pollution, air pollution, ruin of the ozone layer, ecological imbalance, extinction of species, population explosion, thriving of new diseases, shortage of fresh water, and so forth. Such problems, if not redressed, will jeopardize the future of human beings. The rise of these problems is intimately connected with the analytical mode of thinking of the Western culture. The Westerners have been ceaselessly and unyieldingly conducting analyses of Nature that provides the necessities for human survival, and hence their call to "conquer nature". "What can heaven say about this?" However, "heaven" — great Nature, is capacitated with a punitive spirit. The punishment we

receive is seen in the form of the above-mentioned serious problems .

There is a remedy, I believe, for all these . Namely, we must change over to new ways, or rid the evil and embrace the good. And only the Easterners can fulfil this task. The fundamental mode of thinking of oriental cultures is deduction, whose philosophical version is the synthetic idea of the "oneness of Man and Heaven", best illustrated in Zhang Zai's *West Inscription* (Xi Ming), which says: "*Chien* (Heaven) is the father and *Kun* (Earth) is the mother; and I am the miniscule infant who dwells whole in the middle. Therefore I am that which infuses Heaven and Earth with my body and that which follows Heaven and Earth with my spirit. And all people are my siblings and all things my counterparts." in Indian philosophy, The idea "*Seva-nagri*" (the universe and I are one and the same) utters the same truth. In general, oriental cultures hold man as the friend, not enemy, of nature and hence there is no "conquest" whatsoever. We can ask nature for what we need for food, clothing and housing solely on the basis of our knowledge of nature and our



love of it. And only in this way can we guarantee a sure future for mankind.

What we will present to the West is such essence of our culture, the principal substance of what we give out.

Will they accept the “plum” we send them? In fact, we haven’t ever given awayour presents on a large scale. Even we Orientals ourselves, Chinese included, do not know we have such treasures, and never admit these treasures as ours. We have held the West in blind worship and followed them to wage wars against nature, and we also have similar malpractices. If we demand immediate acceptance of our ideas by the West, isn’t that too hasty? Nevertheless, if man ever pays a littleheed, he will discover that in every country in the present world, more and more people are growing aware of and devoting more energy to redressing the above — mentioned malpractices, whatever their motives or philosophical grounds. *Japan Economic Newswire* (Nihon Kezai Shinbon) this year published an article by Takaki Yukyo, saying that the focus of scientific research of the 21st century will be on “the strategies of human survival.” This is indeed an honest utterance. As

far as I am concerned, what it says about scientific research covers two respects, namely, the liberal arts and the sciences. The author elevates the importance of scientific research to the high plane of "human survival", which is irrefutably a sagacious remark and is thus worthy of our most effusive accolade. As for those commonplace articles that send out alarms at the population explosion and deplore the birth of new diseases, as well as those admonitory calls for people to beware of environmental pollution, destruction of the ozone layer, ecological imbalance, shortage of fresh water, etc., there are so many of them that they are seen almost every day. Mankind has become wiser and the future for mankind is no longer dark. Every liberal-minded person in the world, I believe, will feel relieved and inspired by this. And I, as a doddering man well-nigh in his nonagenarian years, cannot help but rejoice over this new human awareness, as well.

I have been rattling on so much above and let me add a word or two of completion to clinch my point. At an international conference, I made a speech entitled "Only Oriental Cultures Can Save Mankind". What I have been

talking about above boils down simply to such a brief statement. As to what the 21st century will bring us, a century that is now at our threshold, in what way the occidental culture is to evolve, what concrete, rather than empty roles, oriental cultures will play, and whither goes the future of mankind — all such questions still await historical evidence to present answers. I once read a joke about a nearsighted man guessing at the words on a plaque. And for now, the new century has not yet arrived and the plaque has not been hung up and we do not know for sure what words are inscribed on it. And no matter how sharp we brag our eyes are and how far we can see, we are all myopic before the plaque is hung up.

In such circumstances, the most important task for us, I believe, is to study, to know. We have been accusing the West of not knowing oriental cultures, not knowing the East, and not knowing China; nevertheless, do we ourselves know China? An honest man would frankly acknowledge that we Chinese do not know China so well, nor the East, nor oriental cultures. To be frank, this is a voiceless tragedy.

The only way to know is to study, and to study there first has to be materials. As far as we intelligentsia are concerned, to study materials is primarily to study writings, or books. Looking around the world, in such a time when there is still a market for "Eurocentrism" and when some people in the West have not yet opened their lethargic eyes, we find a scarcity of books about the East. Those books, if any, many of them have prejudice and are not in the least objective. This shortage of books applies to the West and the East alike. Even if we have the yearning to study, there are no books. Of course, circumstances vary with different countries in the East and the number of books published in each country also varies. But generally speaking, books have been scanty. Books about some smaller-sized countries are practically non-existent. And a few eastern countries almost hardly arrest any international attention. They are surrounded by a hazy and nebulous mist, with a fickle glow that suggests their mystic existence. And this is another voiceless tragedy.

For this very reason, we who do not take proper measures of ourselves, or rather, we who have seriously

measured our own capacity, offer to compile this unprecedented voluminous set of books *The Selected Books of Oriental Cultures*. Although our current team is not big enough because of historical reasons, although we are still insufficient where the academic foundation is concerned, we have confidence in our subjective initiative. We will “brace ourselves up in face of the overwhelming waves” and we mean to fulfill this task in earnest. What people in the world, the eastern people, and the Chinese people need is what propels us forward. We cherish a sincere hope that a mutual understanding can be reached between the eastern and the western peoples. And it is our pursuit also in publishing this set of books to make both the eastern and western peoples grow wiser. Our team consists of different ages but our requirements on the work done by each member are of a universal high level. We hope to promote the level of oriental cultural studies in China through this project and cultivate a group of committed minds, which is a double target of this project.

We are against “Eurocentrism” and racial discrimination. However, we do not advocate a “Centrism of the

East" either. If by chance we say or think that in the 21st century the East will take the lead, that is based on our observation and prediction of historical development, but not on any "ism". In this spirit, we hold the dozens of eastern countries all as equals. We treat every country on an equal footing, regardless of size, history, status and population. And we neither elevate nor belittle any one country; nor do we hold any one of them in contempt or in worship. Every eastern nation is granted an equal status in our series. However, as a matter of fact, countries differ from one another and availability of source materials varies. Therefore, some countries take up more space and some less. And this is purely the way things are and has nothing to do with discrimination whatsoever. We sincerely hope that in the arriving 21st century, China will open both her eyes, and the West will also acquire one more eye. With wide and bright eyes, we will study together, trying to achieve mutual understanding. It is our firm belief that as long as we make such efforts, nations will understand one another more and there will be a better prospect of peace and welfare for all human beings. We

firmly believe, no matter how long it requires, the day will be with us when universal peace and the world of oneness will finally come true.

March 20, 1996



# 序

—— 寄予叶渭渠、唐月梅著《日本文学史》

加藤周一

日本文学史是由三种因素组成。第一是“日本”这个地域，其民族文化；第二是“文学”，其作品和作者；第三是“历史”。

“地域”——至少是具备发达文字文化的地域，无论它在地球的任何位置上，都不是脱离周边而孤立存在的。日本的情况，则是大量地接受了中国大陆文化和文学的影响，但并没有因此而丧失日本文化和文学的独自性。

“文学”是广义的文化现象之一，我们不能脱离文化的整体去谈论文学。比如文学与时代思潮是密不可分的，文学与经济的各种条件是相互联系的，同时也可以将文学视作社会男女关系的表现。因此我们对文学的研究，不仅要从美学的视界出发，而且还要从多视角出发，构建与哲学、宗教学、社会学、经济学等诸学科的交叉关系。

“历史”不是列举过去发生过的事，而是叙述发生过的事的历时性（*diachronic*，在历史发展过程中的变化——译者注）。这种关系不一定是因果论，而是一种根据特定的原理朝着变化的目的论方向发展的形态。如何在相继发生个别的事实中，认同一切整合的秩序，这是历史理论的问题。在存在于复数可能性的理论中，决定选择哪种理论，这是历史哲学的问题。有的人按年代顺序排列图书馆的文学作品目录来逐一地解释作品，并称之为文学史，然而实际上，这不是历史。它可能是有趣的读物，也可能是有益的参考书，却不能把它代替文学。

史。没有理论 就没有历史。但是 不能说有理论 就有历史。同样，对个别事实没有详尽的理解，而只是借过去通用的理论 也不是历史 而只不过是获得一具没有血肉的历史形骸罢了。文学史尤其是如此。文学作品如同一般艺术作品，不同时代带有不同时代的精神及其时代局限性，同时它又有超越时代的一面。而且这一面，对作品的评价是具有决定性意义的。

“地域”“文学”“历史”三者是相互联系的。对其复杂的关系——局限性与超越性、个别性与普遍性、持续与变化——有意识地加以整理、综合并表述出来 这就是文学史的研究方法。大概是没有一种方法对任何地域、任何时代都是有效的、普遍适用的吧。因此在论述特定地域、特定时代的文学史时，应该思考最有效的方法。

叶渭渠、唐月梅两先生撰写这套全四卷的日本文学史所运用的方法是 古代以日中文化交流、近代以和洋文化交流为主轴 分析并综合了文学与地域文化、社会、历史之间的关系。这种方法，重视文化的交流，当然否定了日本文学的“自发论”。同时也不采用中国文化和西方文化的“影响决定论”。在这里 影响是相对的 在影响下实现‘日本化’的过程 这才构成日本文学史的特质。这一方法与夏目漱石论述日本近代文化的西方影响时所使用的‘内发性’与‘外发性’这两个概念可能是相通的吧。叶、唐两先生提出的日本文学“日本化”的基本模式 是‘冲突、并存、融合’的模式 并认为这是日本文学史不断循环运行的模式。我赞成两先生这一论点。由于他们理解日本文学史 他们在这里运用的方法是有效 而且是恰当的。

但是实际上，只有方法是撰写不出文学史来的。两先生

为此做了惊人的准备 博览文献 探求实证 梳理出要点 并提升为理论。也就是说，他们此前已对日本的文学思潮、美意识、文明、日中文学关系诸课题进行了各项研究 并且不断地撰写出有关著作来。这一切成果 在这套《日本文学史》里得到了集中的表现。特别是以日中文化交流为中心的古代和近古的日本文学史 除了精通两国文学的叶、唐两先生以外 其他作者恐怕是无法写出来的吧。这部著作不仅对中国读者，而且对包括我在内的日本读者来说，其贡献是不可估量的。

（施健云译）



# 目 录

<b>《东方文化集成》编辑委员会</b>	1
<b>《东方文化集成》总序</b>	4
<b>序——寄予叶渭渠、唐月梅著《日本文学史》</b>	加藤周一 40
<b>序 章 研究日本文学史的几点思考</b>	1
第一节 文学史研究的对象和意义	2
第二节 地理文化环境与文学	13
第三节 文学史的史期划分	23
第四节 文学史的方法论	30
<b>第一章 日本文学史的起源</b>	37
第一节 诸种文明混沌与文学起源	38
第二节 日本语言文字的演进	46
第三节 原初美意识的形成	55
第四节 原初文艺与性崇拜	64
<b>第二章 口头文学的传承</b>	71
第一节 言灵信仰与咒语的产生	72







第四节	大伴旅人·大伴家持·····	244
第五节	东歌与戎边歌·····	259
<b>第七章</b>	<b>古代汉诗文兴起·····</b>	<b>267</b>
第一节	中国文学的影响与汉诗文勃兴·····	268
第二节	现存最古汉诗集《怀风藻》·····	282
第三节	三大敕撰汉诗文集·····	292
第四节	《白氏文集》的流行与渗透·····	301
第五节	菅原道真及其文学思想·····	312
<b>第八章</b>	<b>和歌的中兴·····</b>	<b>321</b>
第一节	私撰集、敕撰集的流行·····	322
第二节	纪贯之与《古今和歌集》·····	332
第三节	古今时代六歌仙·····	342
<b>第九章</b>	<b>古代文学评论的诞生·····</b>	<b>351</b>
第一节	中国诗学的引进与《歌经标式》等·····	352
第二节	空海与《文镜秘府论》·····	360
第三节	《古今和歌集》序的歌学论·····	368
第四节	赛歌兴隆及判词的批评意识·····	375
第五节	藤原公任及歌学书的流行·····	380
<b>第十章</b>	<b>散文文学的诞生·····</b>	<b>389</b>
第一节	散文文学的创造·····	390
第二节	古代物语作品的产生·····	397
第三节	《土佐日记》与女性日记的流行·····	414





第四节 清少纳言与随笔集《枕草子》 . . . . . 425

第十一章 紫式部与《源氏物语》 . . . . . 435

第一节 紫式部与《源氏物语》的成书 . . . . . 436

第二节 《源氏物语》的主题与艺术成就 . . . . . 444

第三节 紫式部的美学观 . . . . . 457

第十二章 《源氏物语》与中国文化 . . . . . 475

第一节 中国文化与《源氏物语》 . . . . . 476

第二节 《源氏物语》与白居易 . . . . . 487

第三节 《源氏物语》与《红楼梦》比较 . . . . . 497

第四节 结语:中日文化融合的先范 . . . . . 513

第十三章 和汉文学并存与和歌再昌盛 . . . . . 517

第一节 和汉诗歌并存的朗咏集 . . . . . 518

第二节 汉诗文精粹的双璧 . . . . . 527

第三节 歌谣隆盛与《梁尘秘抄》 . . . . . 538

第四节 八代集规范化与西行《山家集》 . . . . . 549

第十四章 历史物语与说话文学的崛起 . . . . . 565

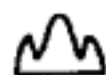
第一节 历史物语的诞生 . . . . . 566

第二节 说话文学与佛教说话集 . . . . . 577

第三节 《今昔物语》及其他 . . . . . 583

第十五章 审美体系与古代文学评论的完成 . . . . . 597

第一节 审美体系确立的文化背景 . . . . . 598

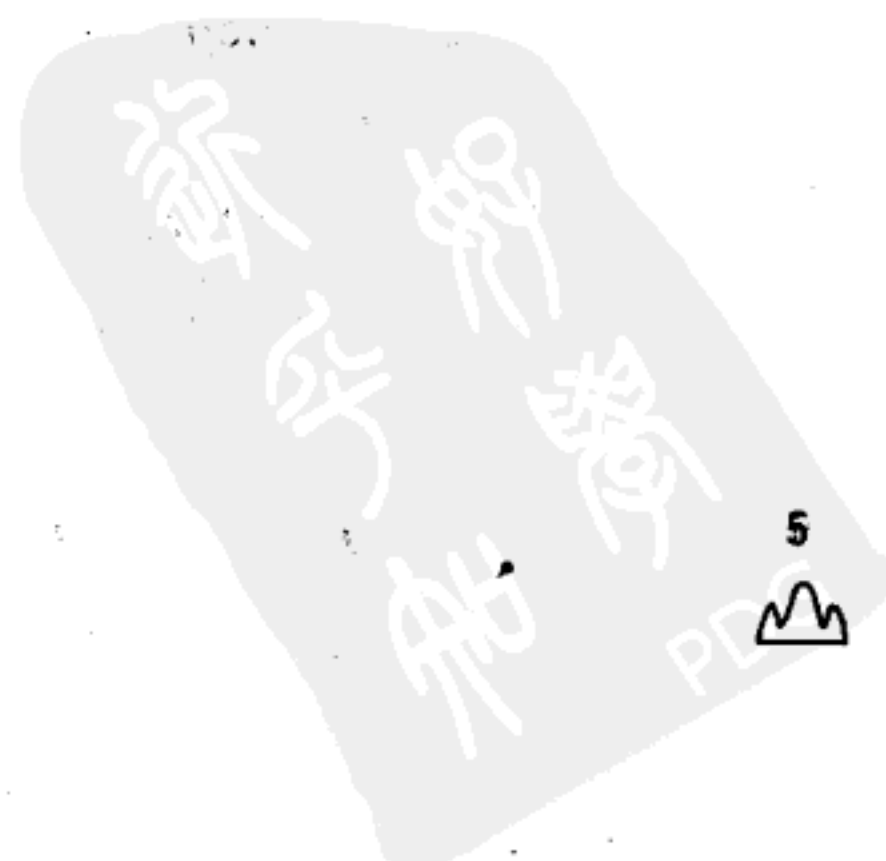






第二节 “真实”美意识的流变 .....	609
第三节 从“哀”到“物哀”美理念的演进 .....	619
第四节 古代文学评论的完成 .....	629

附 录 .....	635
日本文学史年表(古代卷) .....	636
索 引 .....	651



# **A History of Japanese Literature**

## **(Ancient Time)**

**Preface: For Ye Weiqu and Tang Yuemei's A History of Japanese Literature Kato Shuichi**

**Foreword: Contemplations from studying Japanese literature history**

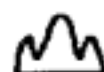
1. Objective and Significance for Literature  
    Historiography ..... 2
2. Geological, Cultural Environments and Literature ... 13
3. Chronological Classification of Literature History ..... 23
4. Methodology of Literature Historiography ..... 30

### **Chapter One: Origins of Japanese History**

1. Beginnings of Civilization and Origins  
    of Literature ..... 38
2. Development of Spoken and Written Language in  
    Japan ..... 46
3. Growth of Beauty Concept ..... 55
4. Initial Art and Worship of Sex ..... 64

### **Chapter Two: Inherited Oral Literature**

1. Witchcraft and Beginning of Incantation ..... 72



2. Original Form of Norito , Shenmyo .....	84
3. Groundwork of Myth and Legend .....	91
4. Initiation of Folk Song and Tanka .....	100

### **Chapter Three: Beginning of Written Literature**

1. Importation of Chinese Paperback and Initiation of Japanese Written Literature .....	114
2. Kojiki Origination of Written Literature .....	120
3. Literature View of historical text Nihonshoki in Chinese .....	128
4. Fudoki's Unique Literary Characters .....	136
5. Kogoshui and Others .....	147

### **Chapter Four: Embryonic Literary Conception in Ancient Time**

1. Original Shinto Thought and "Actual" Literary Concepts .....	154
2. Earliest Occurrence of Conceptual Literary Criticism .....	163
3. First Connection with Chinese Literature .....	167

### **Chapter Five: General Folk Song Collections: Manyoshu**

1. Formation of Manyoshu .....	178
2. Popular Manyo Style .....	192
3. Occurrence of Manyo Literary Criticism .....	202
4. Manyoshu and Chinese Culture .....	212



## **Chapter Six: Major Artists and Their Songs in Manyoshu**

1. Kaki no Moto no Hitomaro .....	220
2. Takechi no Kurohito, Yamabe no Akahito .....	229
3. Yama no Ue no Okura .....	236
4. Otomo no Tabito, Otomo no Yakamachi .....	244
5. Azuma Uta, Sakimori Uta .....	259

## **Chapter Seven: Growth of Chinese Poetry in Ancient Time**

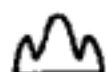
1. Influence of Chinese Literature and Inspiration of Chinese Poetry .....	268
2. Earliest Existing Chinese Poetry Collection: Kaifuso .....	282
3. Three Imperial Edited Chinese Poetry Collections: Ryounshu, Bunkashureishu, Keikokushu .....	292
4. Hakushi Bunshu in Popular .....	301
5. Sugawara no Michigane and His Literary Thought .....	312

## **Chapter Eight: Resurgence of Waka**

1. Growth of Imperial Editions and Individual Editions .....	322
2. Ki no Tsurayuki and Kokin Wakashu .....	332
3. Six Singers in Kokin Wakashu .....	342

## **Chapter Nine: Earliest Ancient Literature Appraisals**

1. Chinese Poetry Study Kakyō Hyōshik	
---------------------------------------	--



and othersi .....	352
2. Kukai and Bunkyo Hifuron .....	360
3. Theory of Folk Songs in Preface of Kokin Wakashu .....	368
4. Growth of Folk Song Competition Events and Literary Criticism in Decree .....	375
5. Fujiwara no Kinto and Folk Songs Study Books in Popular .....	380

### **Chapter Ten: Informal Essay in Literature**

1. Formation of Informal Essay .....	390
2. Origins of Ancient Monogatari .....	397
3. Dosanikki and Women Diaries in Popular .....	414
4. Seishonagon and Informal Essay Collection Makura no Soshi .....	425

### **Chapter Eleven: Murasaki Shikibu and Genji Monogatari**

1. Murasaki Shikibu and Formation of Genji Monogatari .....	436
2. Themes and Achievements of Genji Monogatari .....	444
3. Murasaki Shikibu's Aesthetic Position .....	457

### **Chapter Twelve: Genji Monogatari and Chinese Culture**

1. Chinese Culture and Genji Monogatari .....	476
2. Genji Monogatari and Bai Juyi .....	487
3. Comparison of Genji Monogatari and Dream of the Red Chamber .....	497



4. Conclusion: Precedence of Chinese and Japanese Cultural Combination .....	513
---	-----

### **Chapter Thirteen: Coexistence of Chinese and Japanese Writings and Flourishing of Waka**

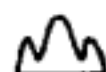
1. Examples of Chinese and Japanese Integration: Wakan Roeishu, Sinsen Roeishu .....	518
2. Master Pieces in Chinese Honcho Monzui and Honcho Zokumonzui .....	527
3. Folk Song Booming and Ryojinhisho .....	538
4. Formalization in Hachidaishu and Sankashu's Saigyo .....	549

### **Chapter Fourteen: Occurrence of Historical Monogatari and Setsuwa Literature**

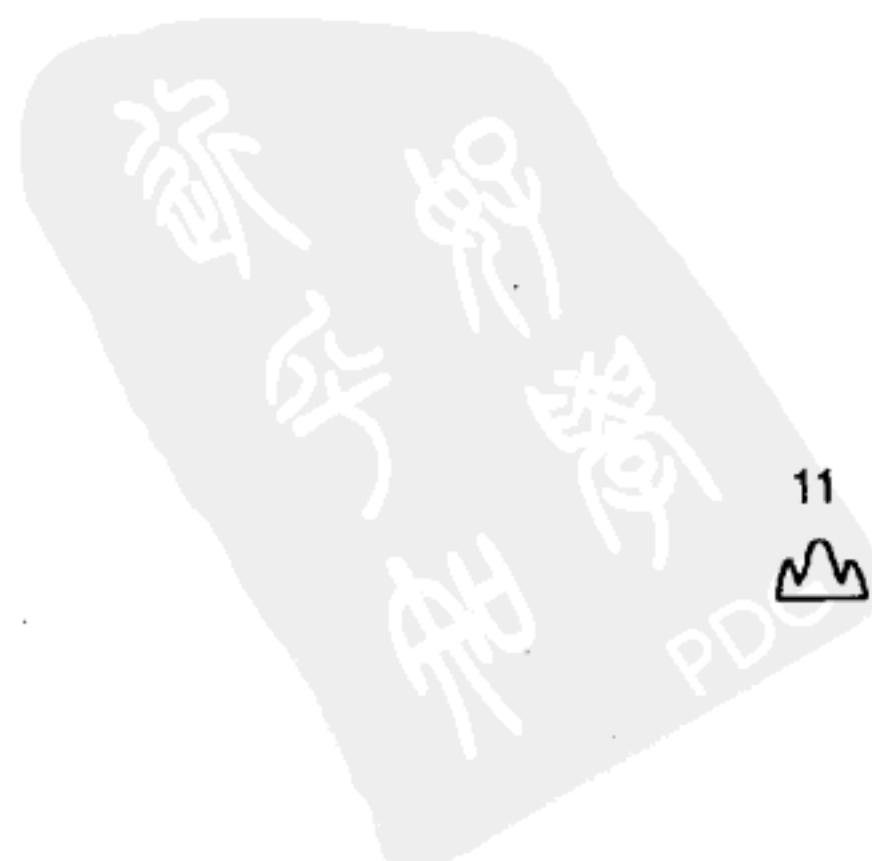
1. Beginning of Historical Monogatari .....	566
2. Setsuwa Literature and Similar Style in Buddhist Collections .....	577
3. Konjaku Monogatari and Others .....	583

### **Chapter Fifteen: Completion of Aesthetic System and An- cient Literature Appraisals**

1. Cultural Environment for Establishing Aesthetic System .....	598
2. Conceptual Changes of Beauty of "Truth" .....	609



3. Conceptual Changes from Beauty of Aware	
to Beauty of Mono no Aware .....	619
4. Finalization of Ancient Literature Appraisals .....	629
<b>Appendix</b>	
Chronology of Ancient Literature .....	636
Index .....	651







序 章

研究日本文学史的几点思考



## 文学史研究的对象和意义——地理文化环境与文学 ——文学史的史期划分——文学史的方法论

### 第一节 文学史研究的对象和意义

所谓“文学”这个概念 在各国各民族都经历了一个不同的演变过程。无论在东方或西方 从文学的演进来说 在没有文字记载以前 都经历了一个文化未分化的混沌时期 使用当时已形成的语言 采用口传的形式而留存下来 后人写史 称为“口头文学”。自从文字出现以后，“文学”这个词最早含有文章和学问的双重意义 泛论抽象为“文”，“文”和“文学”的概念具有广泛的含义 往往规定为文史哲的总称。“文学”并未形成一个独立的概念。比如，在日本奈良时代（710～794）的律令制度下，“文学”曾被作为教授亲王经书的一个职名。江户时代（1600～1868），“文学”又用作诸藩儒官之称 脱离不了

“学术”这个概念的范畴。

因此 近代以前 文学史最初并未形成自己的独立的历史系统,一般都被网罗在“传记”或“正史”之中。文学史之归于“历史”的一个专门分支 乃是近代的事。在日本 尽管在近代以前曾经有过写和歌或文章变迁的书,可以视作文学上写史的萌芽阶段。在近代,于 1890 年出版了芳贺矢一、立花铣三郎的《国文学读本》,只记述了国文学的沿革,将文学发展作为一个完整的历史系统来著述,形成文学史体的,则是始于 1890 年三上参次、高津鞆三郎受西方在文学上著史的启发而合著的《日本文学史》,它记述了文学史的起源,并按时代划分叙述了奈良朝、平安朝、镰仓时代、南北朝和江户时代的文学发展史。作者记述中表明:“本书实为本邦文学史的滥觞”。可以认为,它是“以后日本文学史研究的出发点”<sup>①</sup>。在中国文学史之编作,最早是 1901 年翟理斯(A. Giles)的英文本《中国文学史》和 1904 年清代林传甲的《中国文学史》。由此看来,日本文学史研究专著的问世比中国早 11 年乃至 14 年。

关于文学史研究的对象问题,涉及文学的定义问题。近代以来,一般接受了拉丁语 Literature 一词的定义,开始将“文学”完全作为一种独立的文艺形态,专指文学是语言的艺术。日本学界界定为以语言作为素材,凭借想像力表现思想、情绪、美的感动的艺术。他们突出了文学的“主情论”,也就是文学演进所体现的人性。我国对“文学”的阐释,认为文学是语言的艺术这点,与一般的定说是一致的,但强调了文学的“反映论”,文学是以艺术形象反映社会生活,表现人的精神世界,通过审美的方式发挥多方面的社会作用;更强调了文学是意

① 市古贞次主编:《日本文学全史》(上卷)第 1 页,学灯社 1979 年版。

识形态领域。

二三十年代以来 我国和日本的无产阶级文学 受到当时苏联‘拉普’的‘辩证唯物创作方法’的影响 混淆了世界观和文学创作方法的区别，将文学从属于政治，强调了“政治第一”、“政治首位论”。在一特定时期里 文学更被简单地作为意识形态之一 强调了它在阶级社会里具有阶级性 总是从属于一定的阶级，并为一定阶级的政治服务的。文学也就成为一种为阶级斗争服务、为政治斗争服务的工具。极端地说 文学史也简单化为社会政治发展史的附庸。

事实上作为文学 不仅有其阶级性 而且有其作为人的美的感动的共同属性，更重要的还有其内在精神的不朽性。毛泽东就说过：“各个阶级有各个阶级美 各个阶级也有共同的美。‘口之于味 有同嗜焉’”<sup>①</sup>。这充分说明不同时代、不同民族和不同阶级有共同的美感 而且郑振铎认为‘他 文学 还有一个更大的目的在！‘时代’的与‘种族的特性’的色彩 虽然深深的印染在文学的作品上，然而超出于这一切的因素之外 人类的情思却是很可惊奇的相同。易言之 即不管时代与民族的歧异，人类的最崇高的情思，却竟是能够互相了解的。在文学上 是没有‘人种’与‘时代’的隔膜的。所以 文学乃是人类最崇高的最不朽的情思的产品，也便是人类的最可征信 最能被了解的‘活的历史’。这个人类最崇高的精神，虽在不同的民族、时代与环境中变异着 在文学技术的进展里演化着 然而却是一个 而且是永久继续着的。”<sup>②</sup>

这是古今无分 汉和无别的。奈良时代的《万叶集》和春

① 何其芳：《毛泽东之诗》，《人民文学》1977年第9期。

② 郑振铎：《插图本中国文学史》第4～5页 人民文学出版社 1957年版。

秋时代的《诗经》、平安王朝的《源氏物语》和清王朝的《红楼梦》等文学作品之所以能够超越时空 超越民族和阶级 流传至今 盛而不衰 成为人类共同的精神文明的瑰宝 很重要的一个原因也在于此，它们能给人类一种最崇高的情思的感怀，一种共同的美的享受。

因此 新时期文学上的拨乱反正 首先从文学观念的更新开始 否定了“文学为阶级斗争服务 为政治斗争服务”的既定观念 逐步摆脱将文学简单的政治化的窠臼 恢复文学的普遍定义，回归文学的主体性。同时，随着文学观念的多元化转变，80年代中后期 学界提出“重写文学史”的问题 引起了广泛的交流和热烈的讨论，而且一直延至 90年代 发展到“重写学术史”的问题 即包括文学史、思想史、哲学史等广泛的学术史问题。在文学史方面 探讨了在旧的文学观念支配下 文学史研究存在的种种问题 比如以论带史或以论代史 忽视史的实证考据、文献学研究方法的合理价值和文学进化观的意义；存在马克思主义的教条化和阶级分析方法僵化的倾向，乃至存在另一种全盘西化——“全盘苏化”的倾向。同时 努力摆脱文学史的附庸地位 构建独立的文学史研究的新体系 并开始加以实践。这不仅在中国文学史研究领域，在外国文学史研究领域也存在同样需要重新建立文学史研究的新体系问题。

自此以来 我们就此问题进行了思考 涉及文学的价值观和方法论问题。首先文学史的研究需要突破带有情性的文学史模式 在史的结构框架内 以哲学美学思想为中轴 纵横于文学的社会性、文学的本体结构和语言及其表述几个互相联系而又不尽相同的环节中，并有重点地对作家和作品进行多向性的、历史的动态分析 通过纷繁的文学现象来把握其文化

特征和美学内涵，以及日本文学发展的规律性问题。

文学史研究的对象还有一个问题，就是它的对象是包括各种文学的内容、形式、文体、文学思想、文学流派、审美涵容的形成、产生、发展和演化的规律性 以及作家的创作经验和作品文本内在特征及相互联系和变异。尤其是作为文学发展历史河床的美学思想和文学思潮，是文学史的一个不可分割的重要组成部分。人类起初是有了文学体验和创作才有对文学的反省和自觉——当然 这是指古代一般而言 到了近代往往出现与之相反的规律 文学思想往往先行于文学创作 推动文学创作和文学的自觉彼此不断循环流变，形成种种文学思想而至文学思潮。也就是说，文学创作是超个体地参照某种客观精神和观念体系运行的。文学思潮总是处在动的状态，富有流动性和生命力 影响着一定时期、一定地域和一定作家群的文学的主题、题材、风格、结构、审美、表现、流派 以及对作家的文学活动和作品的批评，乃至对整个文学历史的评价。从文学类型来说，研究对象还包括无文字记载的各类口头文学 从原始诸种文明混沌状态下的灵性、咒语、原始歌谣等开始 到文字文学从韵文和散文出现以后 分化出各种体裁 比如和歌、俳句、物语、浮世草子、能乐、歌舞伎等等自不消说 连史书、佛教说话、日记、散文随笔乃至汉诗文、国学 凡含文学艺术性要素的都在涉猎之内。比如从《古事记》、《日本书纪》到各种文学论、美学论、艺能论、古学论都将是文学史的研究对象。

目前，一般文学史研究基本上习惯于对具体作家的作品、内容与形式进行孤立的、静态的评价 以及局限于小说 或诗歌、戏剧 对于其他上述诸方面领域甚少涉及。这种固定的模式很难准确把握作为文学整体内涵的文学思潮与美学思想，

以及与之相关的大文化背景，以做出历史的本质的评价。尤其是文学史的框架是以文学原理支撑的，主体性的文学理论批评是不可或缺的。文学的史的运动主要是依靠文学理论批评和作品创作这双轴来运转的。因此，文学史研究的范围和对象 需要以文学理论批评和文学创作为轴心 在几个互相联系的环节中展开 以梳理各种文学类型的作家和作品 以及作家们及他们的作品之间的彼此的联系，乃至今古域内外文学对他们及其作品的影响这些基本线索，这样文学史才能通过作品的表现 即批评的方法 更好地把握各种文学现象 深入揭示文学发展史的态势和更本质的东西。否则只孤立地就作家论作家 就作品谈作品 就成为作家论和作品论 也就是作家传记、作品评论的集合体 就会史不成史。

因此 文学史研究的任务，一是研究文学思想 但文学思想不能完全等同于政治思想 脱离文学文本形式去研究 而是要通过文学文本的审美形式来研究 回归真正的文学思想；二是要以文学思想为纲 网络作家、作品、理论、批评 并将它们置于相互联系和不同侧面 进行研究 才能更清晰、更有条不紊地达到对文学史比较完整的、论证结合的、体系化的认识。反之，研究文学史如果不包括文学思想和与之相关的文学理论、文学批评和美学思想 只就具体作家作品的艺术成就和思想价值进行孤立、静态的评价 就难以建立完整的文学史研究体系 全面把握文学的史与论的规律 从而也难以严密地探讨各个作家作品在文学史上的地位。因此，历史的研究和本质的研究是文学史的基础研究 只有完成这种研究 才能建立真正的文学史。从这个意义上说，研究文学史既是一个实践的范畴 也是一个理论的范畴。建立这样的文学史理论体系 才能从总体上发现和把握文学整个真实的面目和发展的历史规

律 加深理解文学与历史、时代和民族精神的关系 从而推动文学史研究的新发展。

各种文学思潮起伏嬗变的因素是非常复杂的。从文学本身的内在因素来说,首先是文学自律性的发展和审美价值的变迁。这一点 可以从史的发展角度来审视 文学从反映不自觉的生活意识到自觉的美意识是其自律性发展要求的必然结果。文学思潮最初是以文学的自觉为中心诱发的,而其诱发剂就是美学意识。因为文学创作是从人们对生活的自然感动中 比如对原始劳动生活、原始宗教生活、原始性欲生活和原始色彩生活 对大自然的光与色 的美的感动中产生的 随着文学的自觉 产生以审美意识为基准的文学意识 在这个基础上才逐渐萌生文学思想。

其次,文学思潮的嬗变往往超过文学本身的自律因素。因为文学在本质上内含审美价值,是以美学为其基础理论的,但又不能归结为美学这单一的层次 它与哲学、伦理、道德、政治、社会、宗教、文化等的思想、观念、思潮有着直接的联系 这种种思想、观念、思潮给文学思想和思潮的发展以本质性的、甚或决定性的影响。比如,日本古代的固有的神的观念和神道思想 古代后期至近古的大陆佛教儒学思想 对于日本文学思潮的流向都产生过重大的影响 具体如古代的《古事记》等所表现的崇神思想和国家意识,《怀风藻》等所表现的教化文艺观和儒学功利论,以及近古以后的劝善惩恶文艺思想倾向等都是典型的例子。

再次 历史、民族、风土和社会政治条件对文学思潮的生成与发展也有着渊源关系和制约作用。尤其是社会形态的变革、精神结构的变化并由此而产生新思潮的要求 都足以成为各种文学思潮诞生和存在的客观基础。可以认为,文学思潮



是社会文化思潮的一种表现，它的发展史与思想史、文化史、社会史等也是分不开的，而且往往是在它们的整体制约和影响下，作为一个有机体而运动着的。

文学史研究还需要打破封闭性的、孤立性的文学史研究体系，因为各国的文学的历史，都是以本国文学传统为根基，接受外来的文学影响而发展起来的。研究文学史，对外来影响的重要性不能不给予足够的重视，需要在内外因素的历史联系中来考察文学内在发展的自身规律性和外在交流的主体性，并展望其民族的、地域的整体特色，建立一个涉及文学史发展的开放性的、地域内外相互交汇的关系问题。就日本文学发展的历史来看，它所受到的外来文学的影响，恐怕比许多国家受外来文学的影响更广泛和更深刻。而且无论是古代之吸收中国儒佛文化和文学，还是明治维新以后之吸收西方现代人本精神和文学理念及方法，都出现过全盘汉化或欧化主义的倾向，最后在把握本土的、传统的东西在内涵上的可变性和把握与外来的东西产生整合的可能性，在本土与外来、传统与现代的接合点上确立自己的历史方位。这也是日本文学发展史的一条根本性的规律。

日本文学的发展全过程都受到外来文学的冲击。外来与固有、传统与现代多种文学因素并存，为日本文学发展模式的选择，提供了前提条件。日本文学民族化是日本民族在漫长的历史发展过程中形成的，是由民族的、历史的、审美的独特价值所构造的一种主体精神，它决定日本文学的主体性所在，其自身有着强烈的传承性和延续性。同时日本文学又受到外来文学的影响，置于世界文学潮流之中，吸收消化外来的东西，使固有的与外来的、传统的与现代的文学经过冲突、并存而达到融合的程度。其中外来文学滋养着日本文学的根，而

促使外来文学及其思想体系发生变化的力量却是其固有的、传统的主体性 最后建立了一个日本独特的发展模式 固有的日本文学与古代中国文学、现代西方文学的“冲突·并存·融合”的模式。

当然 建立这样一个文学发展模式不是一蹴而就的 而是经过一个长期的摸索和选择的过程。如古代吸收中国文学、近代吸收西方文学之初 就曾采取过完全“认同”或完全“拒斥”的模式。前者否定日本文学固有的、传统的自律因素 而以外来的文学作为决定的因素；后者则否定外来的他律要素，无视外来文学精神所具有的促进固有的、传统的文学创造性转变的催化作用。总之，两者都未能正确把握两种文学的对立价值是一个文学整体的综合因素 而不是并列因素 因而往往将某一因素推向极端 未能为日本固有的、传统的文学与外来的文学建立一个并存融合的机制。例如，日本古代文学发展之最初阶段曾盲目模仿中国文学，从借助汉字作为文字表现、完全模仿六朝诗学及其思想，到吸收中国佛儒道文学思想 可以说亦步亦趋 完全未注意到发挥自己固有文学的自律性和主体性的作用。明治维新初期，日本近代文学在大量涌入的西方文学各种主义思潮面前，也曾出现过欧化主义倾向，一度以为追求西方新潮就是新 因而迷失了传统 盲目地、只在表面层次上囫圇吞枣地学习西方文学新潮。但在明治中期的政治环境刺激下，日本文学又以国粹主义来对抗欧化，将“回归古典”作为规范日本文学的根本 将日本传统的保守性、封建性又推向了极限。

之所以出现这一现象 从文学本身的因素来说，一是对本国文学及文学思想固有的、传统的东西缺乏自觉的认识；二是对外来的文学及文学思想缺乏足够的了解。因而未能对两种

异质的文学及文学思想进行深入的比较和历史的分析，自然不可避免地产生了上述两种极端的偏颇。这是一个问题的两个方面，即只有最自觉地认识自身文学固有的、传统的东西，才能客观地对待外来文学及其思想。反过来说，只有最全面了解外来的文学及其思想，才能在与之比较中选择、吸收外来的好的东西，化合在自己固有的、传统的土壤上，不断完善自我。简单地说，这是一个对固有的、传统的以及外来的文学及其思想不断认识、再认识的过程。也就是说，经过批评反思之后，自觉克服两种异质文学的对立，重新确立自己，进一步促进文学更为丰富的自我发展，这就是日本文学史的一贯脉络。

固有的、传统的文学是根植于人民的生活、思想感情和审美价值等民族土壤上的，是一个民族在漫长的历史发展过程中形成的，有其自身的强固性和连续性，是不能轻易割断的。如果全盘抛弃固有的、传统的东西，就失去辨别吸收外来文学的能力，失去创造本民族文学的基础。但是，如果一味固守固有的、传统的东西，拒绝外来的文学，那么固有的、传统的文学就得不到补充，就难以产生新的活力，难以得到丰富和发展。固有的、传统的东西在内涵上是可以变化的，问题是要把握与外来的东西产生整合的可能性，并促使这种可能性向现实性运动。

可以说，日本文学史研究的一个重要课题，正是把握住这种整合的可能性向现实性运动而解决了发展模式的选择问题，使其最终避免了以上两种极端，在固有的与外来的、传统的与现代的结合点上确立了自己的历史方位。即在外来的与固有的、现代的与传统的文学发生冲突时，既借助外来的、现代的东西，促进固有的、传统的东西实现创造性的转化，同时又没有离开日本文学的根，以其固有的、传统的文学来吸收外

来的、现代的东西，促使两者共存与融合。日本人在不同历史阶段所提出的‘和魂汉才’、‘和魂洋才’正是这种精神的高度概括。同时也是构建‘冲突·并存·融合’发展模式的指导思想。这是有其合理性的。

这一模式构成日本文学史的基本特征是：（一）以本民族为主体，以固有的世界观、传统的文学思想为根基，以外来文学思想为两者化合的催化剂。内外动因互相作用；（二）接受外来文学影响，同时吸收外来的文学思想和技巧，但吸收技巧多于思想，即使吸收外来的文学思想，也在彼此并存融合的过程中促其变形变质，即促其“日本化”。

对日本文学来说，所谓外来的文学及文学思想，大致可以分为四大观念体系：一是大陆（主要是中国、印度）佛教文学思想；二是中国儒、道文学思想（主要是朱子学、老庄哲学）；三是西方的基督教人本主义；四是马克思主义文学思想。这些以观念形态表现的文学思潮与以主义形态表现的文学思潮一样，它们与日本文学思潮的关系是不能忽视的。这种关系大致可以分为三种类型：（一）完全接受外来文学的影响。古代如《文镜秘府论》、《日本灵异记》、《往生要集》、《正法藏眼》等之接受儒佛文学思想；近现代如内村鉴三之接受基督教文学思想，一些无产阶级文学评论家、作家之接受马克思主义文学思想；（二）以固有的、传统的文学思想拒斥外来的文学思想。古代如复古国学的种种；近现代如日本“浪漫派”的“回归古典”等，都是强调以国粹主义精神作为文学艺术的根本基调的思想；（三）使外来文学思想“日本化”。古代如《源氏物语》、《平家物语》和能乐等都是“日本化”了的佛教文学思想作为前提。近代许多作家最初接受西方文学思想影响，最后在东西方文学比较中自觉地共同思考东西方文化的‘融合’或‘桥梁’的

位置”寻找到民族的、传统的根 使之“日本化”。

所谓“日本化”，即在日本文学历史进程中所形成的“冲突·并存·融合”模式内，既使外来的文学发生根本性的变化，也使固有的、传统的文学发生创造性的转化，但变化、转化的主体力量是日本文学思想。在这个模式里，两种或两种以上异质的文学思想既相互拒斥，又相互交融，这不仅是日本文学的一个重要现象，而且在大文化背景下直接构成了日本文学的基本特征之一。

可以说，一部日本文学史与世界各国文学史一样，既是民族文化精神最高成就的表现，也是一部与外国文学交流最高结晶的记录。日本文学史作为世界文学史的一个有机组成部分，在整理人类文明和世界文学遗产时，是不可缺少的一部分。而且它是在东方与西方的文学交汇点上创造了自己历史的辉煌，完成了民族化和现代化，为世界文学宝库提供了珍贵的艺术精品、丰富的创造经验，以及充实世界的精神文明。整理日本文学的历史是具有独特意义的。

正如郑振铎所说“文学史的工作‘不仅仅是编述，却常常是在发现’”。<sup>①</sup>

## 第二节 地理文化环境与文学

在人类历史的发展过程中，不同民族由于受到不同的历史、风土、社会的条件和文化宗教形态的影响，形成各自不同的国民性格以及相应的文学意识和美意识。同样道理，同一

<sup>①</sup> 郑振铎：《插图本中国文学史》第8页，人民文学出版社1957年版。

民族由于生活在同一历史、风土和社会条件和文化宗教形态的影响下 这些相同的诸因素的综合作用 渗透到民族的文化心理 铸造出其共同的基本性格和心理素质 孕育成其传统文学和审美意识的共同属性。在未分化为阶级之前,同一民族具有相同的性格特征,又成为其共同的文学和审美意识形成之源。而且它们具有相当长远的延续性、传承性和相对稳定性。也就是说,一个民族的基本性格及其共同的文学和审美意识的形成 是经过悠久的历史、风土和复杂的环境 包括自然、政治、经济、社会、宗教等地理文化环境的铸造而发展起来的。所以我们研究日本文学史的发生及其源流美意识的形成 离不开民族性格及其形成的历史、风土的基本要素。

远古以前,日本民族在远东一隅的列岛繁衍生息。关于它的历史 有许多古老的神话和历史传说 这些神话和历史传说大多是与日本的国土、皇族和民族的由来联系起来 如《古事记》所记述的神代之初 伊邪那岐和伊邪那美男女两神奉天神敕令 从天上下凡 生产日本诸岛和山川草木 再生下支配这些岛屿与天地万物的天照大神、八百万神。历史传说的日本民族以太阳为始祖,是太阳民族。所以古代日本人认为日本是神国 日本民族是天孙的民族 日本皇帝是天皇。而且在他们编造的神话中,天照大神统治下的八百万神都是忠义之神 他们没有对天孙采取任何敌对行动 也没有夺取其国土的欲望 都是归顺天孙 忠于天孙的事业。自古伊始 日本人的原始感情非常崇拜为他们开天辟地的太阳神,进而崇拜太阳神的御子孙,即作为先祖的天皇。在日本人眼里,天皇是神,是至上的 高于一切的 且认为天皇比佛还善 所谓“佛九善而皇十善” 天皇是十全十美的 后来被完全神化了。这些神话和传说 以及其后的文学艺术 反复地渲染这一主题 充分地

反映了古代日本人的原始心理特征，而且对后世日本人的影响是深远的。

事实上，日本的国土和民族，同其他的国土和民族一样，无疑是按照自然界和人类发展历史的自然规律诞生的。但在社会环境尚未确立其政治经济之前，日本人的原始性格的铸造和原始的文学意识、美意识的形成，很大程度取决于他们的生活在其中的历史和风土，包括地理位置、季节时令和其他自然条件，而且这些因素基本上固定不变，即使发生变化，也是在亿万万年缓慢地进行，这是自不待言的。

日本位于亚洲最东部，回环着浩瀚无际的大海，处在孤立之境。土地面积百分之七十是山地，百分之三十是平原。没有荒漠，更没有大荒漠。在日本列岛上，山岭绵延不绝，但山脉都很年轻，最高的富士山海拔也只有 3776 米。河流纵横交错，但河床都很短浅。冲积平原散落沿海地带，面积大都狭窄，稍宽阔些的关东平原也只不过二百公里左右。所以日本的自然景观小巧纤丽，平稳而沉静，再加上日本的地形南北走向狭长，南端与北端虽然存在着寒带和热带的气候风土的差异，但主要的大和地方位于中央部则处在温带。尽管也有突发性的台风、大地震，但从整体来说，日本列岛气候温和，四季变化缓慢而有规律，基本上没有受到经常性的大自然的严酷压抑。同时雨量充沛，气候湿润，全国三分之一的土地覆盖着茂密的森林，展现一派悠悠的绿韵，在清爽的空气中带上几分湿润与甘美，并且经常闭锁在雾霭中，容易造成朦胧而变幻莫测的景象。整个日本列岛都融进柔和的大自然之中。日本民族正是充分吸收这种自然环境和气候风土的养分，形成其基本的性格。可以说，日本这种具有代表性的风土、这种具有特殊性的大自然，无疑成为孕育日本文化的基础之一，直接影响

着日本国民的基本性格和原始生活意识和文学意识。

在民族形态上，古代日本社会已经形成日本人种的单一化。日本民族的形成 与其他所有民族一样 是经过历史上无记载的长期的各种血统混合的过程。但是，日本在远东的终极 四面环海 在远古交通不发达的条件下 地理上处于孤立的位置。从外边流入的人种如蒙古种、马来种等 甚少可能向外回流 就全部在这里定居下来 他们又与后来者融合、生活在这岛国封闭的坩埚里。其中最早的原住民阿伊努人，一度占据着整个或大部分的日本列岛。当地人与外来者长期混同 渐次同化了阿伊努人。也就是说 日本各人种渐次混同并融合其原始信仰 调整了民族的对立 最后成为一统的大和民族。他们的结合没有发生激烈的冲突，是比较和平地进行的。《古事记》的神话里 明晰地记载着大和族一统的历史 也平等地叙述了出云族的神话，它与大和族合并是通过谈判折中完成的。不管怎么说，日本在历史上很早就完成人种和民族的统一 没有发生过大规模的种族、民族的冲突。

在政治形态上 国家成立之后 日本国家几乎是由单一民族构成，没有像其他国家那样普遍存在着民族大迁徙和异族间的残酷斗争。就是发生同族的内部纷争，也往往以“国让”的妥协办法来解决。在日本神话中早就传说大国主神奉天照大神的敕令，将国土和平地让给皇孙的故事。即使在近古武家时代，虽内战频仍也没有像中世纪欧洲和中国战国时代那种严重混乱的无中心状态。他们始终以皇室为最高中心，没有极端地破坏过社会的统一。所以日本在历史上维持着相对统一的平和的政治形态。也就是说 日本最初的政治形态 完全排除了种族的对立 以民族统一作为其政治统一的中心 其中贯穿日本皇室的权力 以天皇作为国家与民族统一的象征。



而不是以武力作为民族统一和政治统一的中心。这种以皇室为中心的单一的民族统一形态和政治统一形态，对于日本民族的心理和性格形成的影响是至大的。而这一古老民族诞生的性格，延续成日本民族的国民性格和日本文化的性格。这种日本历史的特质成为直接孕育日本文学及文学意识的根底。

在经济形态上 从距今约八九千年的绳纹时代 日本民族的狩猎文化就与大自然紧密相连。公元前 2 世纪至公元 2 世纪 大陆传入水稻 日本民族很快就脱离狩猎和渔猎 开始以农耕为主 日本神话大多以农业活动为中心也缘于此。《古事记》、《日本书纪》描述的许多神都是与农业有关的 比如太阳神、月神、风神、水神、稻谷神和“天穗同命”等神 以及将日本称为“丰苇原水穗国”并描述了农耕的事和与农业有关的祭祀。这说明日本从悠远的所谓神代开始就掌握原始农业技术，社会上占优势的是农耕文化的主宰者而不是宗教。尤其是在上述得天独厚的自然和风土的条件下所形成的人与农业、人与自然的关系不是对立 而是非常融合 加上农业集约性的影响，使作为原始农耕的经济形态自然地是以中和为中心的。

在这种以“中和”为中心的自然历史环境和政治经济形态下孕育成的日本文化存在构成复合型的可能性。而且事实上 日本复合型的文化形态表现在各个方面 我们以作为文学和文学意识始源之一的宗教信仰为例，日本民族的原始信仰是崇拜自然神和先祖神的神道，它是原始农耕社会的宗教实体 但其宗教共同的观念和礼仪以祭祀为核心 没有特定的教义 没有特定的偶像 缺乏系统的宗教意识 没有将神道的教权绝对化。在这里应该特别指出的是，古代以后大陆儒、佛

道传至日本，没有遭到神道的激烈抗拒，而且包容了儒、佛道多元并存。神道在和外来的儒、佛、道的融合过程中形成了系统的宗教意识。由于融合自身有所发展，在本质上改变神道的性格。神佛融合出现“本地垂迹说”，因而它仍然保持着民族信仰的基本性格。我们透过《古事记》、《日本书纪》以及《风土记》、《万叶集》、《古语拾遗》和以《延喜式》等古籍中所载的神话、祭祀、巫术、习俗等可以在某种程度上了解这个国家在统一以前的原始神道精神，也可以了解到原始神道精神对日本民族性格、日本文学和原始文学意识的本质性的渗润。从这个意义上说，不仅仅限于宗教，而且日本文化史的结构也是以调和的形式展开的。

在这里必须特别指出的，佛教禅宗在十二三世纪传入日本以后，受到幕府的支持和保护，获得了巨大的发展，深入日本人的日常生活和社会文化的方方面面。它不仅对日本人的心理结构、人生态度，而且对日本人的审美情趣、文艺创作思想都带来深刻的精神影响。比如不重形式重精神、不重人工重自然、不重现实重想象、不重理性重悟性、不重繁杂重简素、不重热烈重闲寂等等，形成日本文化的中核。日本文化和日本人的性格与禅的自然性格并存融合为一体。有的西方学者甚至认为，日本文化和日本人的性格就是禅。近古纪以后，日本文学的发展与禅文化是密不可分的。

上述日本历史、风土和政治、经济、文化宗教形态，成为产生独特的日本国民性格的重要因素。那么是哪些来自传统文化的国民性格直接影响和决定日本古代文学意识和审美意识，以继续维护着日本文学精神和审美传统的特色呢？第一是调和与统一的性格，第二是纤细与纯朴的性格，第三是简素与淡泊的性格；第四是含蓄与暧昧的性格。这几个日本民族

的基本性格 决定日本文学思想和美意识 以及继续维护着这种文学思想和审美传统特色。如上所述 日本的历史、风土影响着日本民族性格的形成 同时这些历史、风土、民族性格又制约着日本民族对美的思考和日本文学的内在气质。在历史的长河中 日本民族性格与日本文学及思潮混成一体 构成统一的日本性格与日本文学及思潮的联系是多层次的，涉及文学的形态、表现、美理念诸方面。

在文学形态上的特质来说，日本文学形态是短小型的。日本民族简素和纤细的性格最集中凝结在日本民族诗歌——和歌的短小形态上。从和歌形成过程的动机可以看出，它是根据两个原则构成的，一是从偶数形式到奇数形式，一是从长形式到短形式，最后确立短歌 31 音节，句调是五七五七七。日文是一词数音节 这样和歌的文字相当简洁。《万叶集》的 4516 首和歌中 短歌占 4256 首 长歌只占 260 首 其中最长的柿本人麻吕的《高市皇子挽歌》也不过 149 句。而且 长歌兴起不久很快就衰落 分解为小形态。其后的俳句就更短小 只有 17 音节，句调是五七五，这恐怕是世界诗歌形态中最短小的非对句性形式吧。从短歌到俳句的形式越来越小，且音数和句数都有严格的限制，但却可以准确地捕捉到眼前的景色和瞬间的现象 由于简练、含蓄、暗示和凝缩而使人联想到绚丽的变化和无限的境界，更具无穷的趣味和深邃的意义。小泉八云说它“正如寺钟一击 使缕缕的幽玄的余韵 在听者的心中永续地波动。”这种短小形式而意味幽玄 很符合日本民族精微细致的性格，所以俳句拥有广泛的群众基础。

日本物语文学作为最初的小说形式多为短篇，即使形式上的长篇 也很少汇集整体的构想 实际上仍由短篇合成。比如《源氏物语》以五十四回铺陈复杂的纠葛和纷繁的事件 它

既是一部统一的完整的长篇,也是可成相对独立的故事。全书以几个大事件作为故事发展的关键和转折,有条不紊地通过各种小事件,使故事的发展与高潮的涌现,彼此融会。《伊势物语》是由 125 话和 206 首和歌,有的版本为 209 首,构成没有完整的、统一的情节。每话互相联系不大,且非常节约,多者两三千字,少者二三十字。《南总里见八犬传》9 辑 98 卷 180 回(外一回)虽是洋洋八百万言的巨作,写了八个武士的一个个曲折离奇的故事,但从实质上说,也是一个个小故事会合而成,如果省略某卷回,并不影响整体结构。净琉璃、歌舞伎等古典戏曲也是分段式的小构想,很少统一的整体构思,但情调却是统一的。

在文学表现上的特质来说,日本文学表现之细腻丰富,与纤细、简约的民族性格不无关系。这种纤细、简约性格所形成的对美的追求,不仅表现在文学形式的短小上,而且表现在思想感情的纤细上。《万叶集》的短歌本质尚未形成,就已经开始出现从种种形态渐次过渡到短歌形态的现象,它的短歌所抒发的纤细感觉和纤细感情,成为日本诗歌乃至日本文学的统一精神,这是日本民族独有的文学表现。

日本民族性格的含蓄性直接诱导出余情余韵的文学风采。日本文学作品,无论是诗歌、散文还是小说、戏曲,都尽量节约,压缩其内容,表现文学素材的主要部分,省略其他部分,而着力把握其精髓、神韵,并且通过含蓄性、暗示性、象征性来表现。最能体现这一文学精神的是作为象征剧的能乐,以幽玄作为其表现的第一原则。它充分发挥日本语言的含蓄和妙用双关语,且每场很短,篇幅不大,道白简洁,却包含着丰富的内容,其表演更是含蓄而颇具艺术深度。歌舞伎、净琉璃等戏曲也不乏这种含蓄、暗示、象征的文学表现。

日本民族性格反映在文学表现的特质上还有重视文学主观的抒情。如果分解这种抒情的主观性质，不难发现其纤细性和感伤性是非常强烈的。《万叶集》自然观照的歌表现出非常纤细的感情，尤其恋爱的思慕和别离之情所流露的哀愁之纤细、自然和纯粹，恐怕是其他民族不多见的。另外，对自然和人的理解，多是运用直观直觉的机能，感情因素多于理智因素，感觉因素多于理性因素，其文学表现的情调性、情趣性是很明显的。

文学表现的特质不仅反映在感伤性和情调性的感情上，而且也显现在理性制约上。从《万叶集》的和歌发展历程来看，不是全然是主观抒情，而且也有用客观反省与思考的形态表现的，如浦岛歌一类是最早的客观叙事的歌。后期的真间手名儿的歌，题词部分是客观叙述，歌部分是主观抒情。这种表现渐次向歌物语发展，它便成为第一部歌物语《伊势物语》的原型，出现了纤细的反省的理性倾向。从《万叶集》发展到《古今和歌集》，则以自然素材来表现，而且加上简约的理智解释。日本固有文学的“物哀”思想，从“哀”到“物哀”的发展，在很大程度上是有赖于这种感情理智的简约回环的、以情绪为中心的表现而促进的。

在文学美理念上的特质来说，日本原初文学意识形成的一个重要契机，首先是对自然的感觉和对神的感动而引发的。《古事记》、《日本书纪》以苇芽的萌生象征神的出现，又意味着春之到来，提示季节感的涌动。可以说，在佛教传入之前，日本神话传说，首先是日本民族对自然和神本能性的反应，是崇拜自然与崇拜祖先神相结合，将自然神化，以及自然与神一体化，它是经过自然神话进入人文神话的。正如日本民族尊重自然和神，作为“真实”的存在，的心情非常强烈一样，日本古

代文学对自然和神的观察力也是极其敏锐的，常常是本能地将自然与神联系起来观察自然美。这种文学美意识发展到一定阶段，将自然与人相连来审视自然美之后，开始与季节美感发生更直接更自觉的联系。自然在日本文学不仅是一种素材，而且是一种美感。和歌艺术美的思想源泉就是摄取自然景物及其在四季中的变化。一些和歌集完全按照春、夏、秋、冬四季来划分歌类，许多歌纯粹是季节歌。俳句更是“无季不成句”，将季物、季题规范化。在季节美感中，春之优艳、夏之壮大、秋之静寂、冬之枯淡，形成日本文学美意识的特型，尤以秋的咏题最多。因为秋的景物最适合日本民族的情绪性、感伤性的抒发，以它寄托自己的寂寥之情，容易令人涌上悲哀的情绪。这是日本文学对自然的一种感伤的见解。是民族思想感情与自然季物契合的原质。

其他文学种类也如此，描写人物的思想感情多与季节的推移相照应，对季节和季物是亲和与敏感，一般都带有浓厚的人情味，使自然人情化。自古以来，日本文学家以自然为友，以四时为伴，与自然接触很了解自然的心，即自然的灵性，人心与自然心相连，人的生命搏动与自然生命的搏动也是息息相通的。他们从一草一木、空中悬月，也可以敏感地掌握四季时令变化的微妙之处，抚摸到自然生命的律动，乃至从一片叶的萌芽和凋落，都可以看到四季的不停流转，万物的生生不息，甚至可以联系到一切有生命的东西的命运。所以日本文学描写自然美，大多是用来表现人情美的。

季节美感产生日本原初文学美的特质，进而成为日本文学思想的底流。从美理念来说，它酿成了文学的悲哀、幽玄、风雅的气质，孕育与之相应的日本特有的美理念物哀、空寂、闲寂，三者形成日本民族的审美主体，而流贯于日本文学各领

域，也成为日本文学和文学思潮的源头。

在日本古代文学及其思潮上的特质来说，原初的文学意识既是对自然的真实感动，也是对人神的民族式的感动而产生的。这表现在对自然的崇拜和对神的崇拜的一致性上，它是与日本民族原初的生活意识和美意识相契合，也是与日本民族的调和性格相照应的。缘此，古代原初文学的基调是主情，即以情为中心，情占据着主要的位置，但又并非单纯由情，而是由情与理的结合展开的，达到了情与理的一致境地。我们从儒佛道文学思想与神道文学思想合流就可以发现这一点。神道将儒家的“志”、佛家的“空”、道家的“无”调和，在对立、并存、融合的过程中形成系统的文学思想，并有所发展，强调了“明、净、直、诚”，其基础是诚，又曰“真实”。这种调和型的文学思想，流贯于古代各个时期，由于它是由多成分、多元素构成，在不同的历史阶段又具有新的特质。如古代前期以情——物哀文学思想为中心，中期以法（佛法）——幽玄文学思想为中心，后期以义理——劝善惩恶思想为中心而展开，对于日本文学史的生成和发展起着主导的作用。

### 第三节 文学史的史期划分

自 1890 年三上参次、高津敏三郎编著《日本文学史》形成史体以来，经历了一个世纪又十年，日本学者著史，包括通史和断代史不下数百种。作为方法来说，以编年体居多，一般将文学史期划分为上古、古代、中古、中世、近世、近代的形式，而且按政治史的史期划分法惯例，以政权更迭或天皇改号而代称，比如上古指大和时代，古代指奈良时代，中古指平安时

代 中世指镰仓室町时代 近世指江户时代 都是以政权更迭建都所在地代称 近代即近代和现代 或分为明治时代、大正时代、昭和时代 则以天皇年号划分。其中还有将上古与古代合一的。这种五分法、四分法脉络清晰 但完全参照社会政治史分期，对文学主体的史的发展诸因素则没有得到应有的关注。也有以日本文学史作为世界文学史的一环，而按照西方文学史通常采用的古代、中世纪和近代三分法。

其他还时有采用叙事体、传记体、章节体、思潮流派体、形态体等等。值得注意的是史论体，以哲学美学思想为中轴展开文学史的论述，同时又加入与文学史发展产生直接影响的重要典制、哲学者、美学者和学问家的论著等的编述 这样将文学发展置于大文化背景下 对史的本质进行理论分析 其对文学的透视力就具有更大的力度，对文史哲知识的论述也更具广度和深度 但对文学文本的审美分析 以及对作家和作品的选择上和分析方面都似有过于简洁之嫌。

国人撰写的第一部《日本文学史》是于 1929 年由谢六逸完成，起到了开拓性的历史作用。学界、出版界为保存史料、抢救文献 列入“民国丛书”于 1991 年重印。谢著打破日本文学史家上述的惯例 强调以“时代”及“作品”为主 依“时代”划分为上古、中古、近古、近世、现代。依文学性质上古文学指神代迄奈良朝末年的文学 中古文学指贵族文学 近古指武士文学 近世指平民文学 现代指明治、大正、昭和三个时代建设的国民文学。这已经开始注意到史期划分应该紧扣时代与文学发展的关系 但将文学限于“作品”一个个体 而未能将文学作为一个综合体置于史的动态中进行分析，显然有不足之处。

其后经历半个多世纪 由于种种天候的原因 国人在这片



土地上的耕耘未结出成果。自 1987 年以来 始又出版了十几部日本文学史、日本文学思潮史、中世、近世、近现代和战后文学的断代史 以及俳句和歌史、戏剧史 填补了这方面研究的空白 成绩斐然 为后来人在这一领域的研究提供了重要的参考文献。但它们各自也存在这样那样的问题，而有一个共同的不足 就是对时代划分的思考 基本上未见有新的突破。

由于撰史者的立场和思考方法不同，对于史期划分法的基准 仁者见仁 智者见智。据载 日本文学史家就提出了数十种的划分法。<sup>①</sup>那么，本书的文学史史期以什么基准来划分呢？

采用编年史的划分方法 如果放在以时间为序、以政治社会变迁为依托上，其前提条件是以政治社会的发展态势来对应文学的现象 以政治事件来规范文学的流变 那么 这样就不免会疏于文学史的自律作用 过于着重政治编年史 容易将文学史从属于政治史。不能否认，社会政治对文学会有影响，离开社会政治也很难透析一定历史时期的文学。但这种影响是临时的、阶段性的 绝非决定性的 它不能对文学历史的发展产生直接的、决定性的影响。因为一个时代文学的起源、发达、变迁、消亡都有其自身的发展规律的 不会因政治权力或朝代的更迭而中断。举个例子来说 平安时代的文学 并没有因为平安贵族王朝的结束而终了，毋宁说是上一个时代文学的延长 公家 朝廷 的文学与武家 武士 的文学两种异质文学还暂时并存了一个相当的时期。比如，以天皇为首的公家不仅对平安时代的文学仍抱有憧憬 撰写了《伊势物语》、《源氏物语》等古典的注释书 兴隆古典的研究 而且公家对和歌乃

① 嵯峨野隆：《近世的定义》（《古典日本文学史》第 250 页 筑摩书 1967 年版）。

至歌论、歌学抱有的异常热情，表现在新撰的《新古今和歌集》上，仍然反映贵族对现世——“末世之法”的慨叹，追求感伤的象征表现，保持了平安王朝文学的残影。

如果古代编年史以政治事件引发政权更迭来划分，虽存在上述问题，但还存在一定的合理性。而近代以后，以天皇自然死亡，以改变了的年号来划分，也许日本读者可以接受，但日本域外的读者就难以理解，因为它有失范于文学史分期划分的学术法则。比如昭和天皇驾崩后，平成天皇登基已十三年，依据什么学术法则来规范日本文学已进入平成时代呢？最近出版的日本文学史还未见提出这个问题。

因此，用社会政治史划分时期方法，以“时代”作为惟一基准来规定，显然有违文学自身的“史”所具有的独立的意义。也就是说，文学的历史所具有的“史”的意义，与社会政治、经济、文化的历史的“史”的意义是不尽相同的。因此史期的划分，也要与其他历史的“史”的意义进行比较，才能准确地确立史与论的坐标轴。正如小西甚一指出：“一般理解，历史是按时间系列来记述，这也是一种误解。这种‘历史’大量存在，这是谁也不能否定的。但是仅此，不能成为作为学术的‘历史’吧。学术不仅是进行事实的调查、观察，而且应该考虑其基本的性格，要不断地把握住这些事实整体的规律，以及参照这些规律来观察事实。这样，作为学术的文艺史，指文学史——（引者注）如果不调查、观察史实，如果不以有关史实整体的规律来验证，其存在的意义就不大了。参照这些规律，重新观察史实的时候，才有可能论述史的发展脉络。”<sup>①</sup>

次于编年体的，还有一种常见的传记体，专门对具体诗

人、小说家、剧作家的生平和作品进行孤立的、静态的评价，只不过是时代的自然顺序将它们划期而已，实质上是一种文学鉴赏或文学批评的合成。如果不将它们置于史的动态中，是很难把握住史的发展脉络的。

加藤周一说得对：“仅把过去发生过的事，作年代的记录，这不是历史。按过去的文学作品的年代顺序加以记述，或原封不动地写过去的著作家列传，也不是文学史。把相继发生的事件，作为因果论式的连锁反应来理解，至少要明示事件之所以可能发生的时代条件——在这样的条件下，不一定必然发生的一个事件，实际上在有可能发生的几个事件中之一发生了——或者把过去相继发生的事件，作为按照一种内在联系的规律向特定的方向发展的过程来叙述，所发生的事件如果是文学作品的时候，它是如何成为可能的。换句话说，为了按上述的意思把文学史写成历史式的，需要怎样的作业假设呢？可以认为若不把文学与非文学的条件之间的关系，也就是时代社会与文化的同时性的结构作为前提，恐怕是无法叙述文学历史的发展或通时性的秩序的。”<sup>①</sup>

迄今采用比较多的，还有纪事体、章节体，或按文学类型或按文学流派划分。但更值得提出来探讨的是史论体的出现。如上所述的这类史论体，史论结合，以哲学思想为中轴展开文学史的论述，这是其他体例的史书几乎没有触及的。但它对文学文本的审美分析，以及对重要作家和作品的点评存在不足之嫌。未能通过对作家的描述和对作品的更多剖析，更生动地展现史的形象画面。

上述先行者的各种史期划分方法有其长，也有其短，为我

① 加藤周一《日本文学史序说》（上），《加藤周一著作集》（4），第439页，平凡社，1980年版。

们提供了宝贵的经验。在划分史期之前，首先需要思考写文学史的目的 在此基础上确立史期划分的基准 然后决定采取史期划分方法 这是非常必要的。我们考虑：（一）正如上引的郑振铎的话“，文学史工作不仅是编述 却常常是在发现” 撰著日本文学史，就是要在发现日本文学发展内在的规律和外在的因素，要在发现日本文学内在精神和日本民族文明精神的不朽之美 并展示于世人 提供借鉴和学习的机会。（二）文学史毕竟是文学发展的历史，尽管它与社会政治史的发展有着密不可分的关系 但是文学有其主体性 史的发展有其自律性，有其自身的进化规律，它是按照自身发展的轨迹运行的，并非与社会政治史并行不悖。采取编年史划分法，如果以政治变革来划分 不免忽视文学发展的自律规则 容易产生以政治决定文学发展的偏向。（三）确认文学的主体性的同时 必须承认文学不是孤立的存在 它与时代、社会政治经济、其他文化艺术都有着一定的联系 互相影响和渗透 甚至有着一种血脉的关系。所以 文学史的发展又不是完全与它们无关 有时甚至受到它们的制约。

基于以上的考虑 对以上各种史期划分方法扬长避短 兼收并蓄 试图以编年体、史论体入手 包容其他各体的所长和结合章节体例 构建一个新的综合体史书体裁。具体地说 这部《日本文学史》全四卷 分古代、近古、近代、现代四个历史时期：

第一时期——古代 日本文明在未分化的混沌状态下 固有文学渐次生成 接受大陆儒佛文化和文学的影响 汉诗文的流行 从汉风化到和风化的过渡。这一时期 创造了文学性历史书、和歌、物语、女性日记随笔、古典戏剧雏形等各种类型的民族文学的新模式，并拥有自己的规模，最后确立了古代以

“真实”(まこと)和“物哀”(もののあわれ)为主体的文艺审美的价值取向,开始建立了从歌学到物语论的民族文学的理论体系。

第二时期——近古,公家、武家双重权力和两种文化圈,新佛教的诞生、神佛融合的完成及其后新儒学的兴起,文学处在传统与新兴的并存和不断变革中。在诗歌方面,和歌的革新、连歌、俳谐、狂歌、川柳等的诞生;在散文方面,军记文学、御伽草子、说话集、草子文学等的问世;在戏剧方面,能乐、谣曲、狂言、净琉璃、歌舞伎等出现于舞台上,创造了更多彩的民族文学模式。同时,在深化古代的“真实”、“物哀”的同时,产生了“空寂”(わび)和“闲寂”(さび)的新文学审美理念,并走向庶民化。近古末期,与西方文明和艺术精神的最初接触,准备着迎接近代文学的黎明。

第三、第四时期——近代、现代 详见近代卷序章。

上述史期划分,就纯粹时间来说,古代相当于日本文学史家史划分的上古、古代和中古,近古相当于中世、近世。但从史期内涵来说,赋予了某些不同的内容。首先它摒弃了以政权更迭或天皇改号的王朝分期法,同时也突破完全与社会政治史发展的同步分期法,而是以文学发展为主体,采取文学与社会政治文化发展相结合的史期划分法。这种史的划分法,主要是从文学的主体价值出发,以图更真实、更完整地反映文学发展的史的本质和全貌,文学史的发展规律也呈现其中。

就史与论的关系来说,史论体有其合理性的一面。但史料的研究要建筑在文学价值的基准上,要建立在史实整体的规律和文学理论的法则上,否则文学的史期划分不能确立,文学史也就更不能成立。所以,在充分的文献学考证、史料研究的基础上,需要以文学的基准加以分析史实整体的规律,抽象

为理论。具体地说 文学史的框架是以文学的价值观、文学的原理支撑的，主体性的文学理论批评是不可或缺的。因此 文学史要以文学理论批评为核心 辐射出文学的社会性、美学哲学的思想背景、语言和文体的演进 以及各种文学现象。史的运动就是依靠文学理论批评和文学创作双轴来运转的。这只有运用论从史出，史论结合的方法才能完成。

概而言之 文学史分期必须将文学作为一个综合体 以上述诸方面的‘史’的因素作为参照系来划分分期 是更具合理性和科学性的。

## 第四节文学史的方法论

研究文学的学科叫做文艺学 也叫文学学 文艺学是一门特殊的综合科学 与其他人文社会学科如哲学、美学、伦理学、宗教学、社会学、历史学 有着多方面的内在的血脉联系，通过彼此复杂的相互作用、补充和融合而成为有机合成体 而这一合成体并非一成不变 而是处在不断流变的运动过程 形成关于文学世界最重要的思想。从日本文学始源之一的神话及其所含文学意识的进化和演变历程，就可以发现其内含理性的、感性的、想象的、神秘的成分 混杂交织在一个合成的整体中 经过一个迟缓但不可抗拒的历史和时代进程 神话中理性的成分同感情、想象、神秘的成分脱离开来，一部分融入哲学 最先是宇宙论哲学 然后是人文主义哲学和社会哲学 另一部分融入宗教、文学艺术。到了近现代 人们的思维更加发达 科技文明更加发展 尤其是‘边缘科学’的出现 促使文学手段更加复杂和多样化，各学科的交叉发展和在东西方各民

族的传统与交流中更加强化，文学与有关学科的联系更为密切。

因此，文学及文学史研究有必要建立第一个跨学科的交叉系统研究 将‘边缘学科’的理论与方法运用到文学史的研究中，对其科学的理论进行最大限度的重新整合。首先文学的统一性植根于美学哲学，美的价值成为文学的内容与形式的统一的具体表现。从文学论的角度来概述种种美学的源流 就日本文学来说 大概可以归纳为三大特质：一是在日本土壤里自然生成，经文学家、国学家不断反复提升为美学理论 比如从纪贯之的‘花实论’的提出 经过和歌古学派诸多国学家的系统整理和发展 完成了和歌‘真实论’，上岛鬼贯等构建了俳谐的‘真实论’。紫式部通过创作实践 提出‘物哀’文学观、本居宣长‘知物哀论’无不渗润着日本本土自力生成的主情的美理念。二是本土与外来结合而形成的美的特质，比如世阿弥、松尾芭蕉及其弟子在大陆引进禅宗经过日本化而完成的‘空寂论’和‘闲寂论’等等。三是外来的影响的特质，如古代、近古大陆儒佛思想的影响 藤原浜成、空海引进中国诗学 传承‘言志论’ 藤原惺窝、林罗山的‘劝惩论’等等 以文学的载道作为审美价值的取向；近代以来引进西方的近代文学概念和近代艺术精神，选择文学结构核心的美学作为突破口，比如启蒙活动家西周、中江兆民吸收西方实证主义的同时 也引进孔德 (Auguste Comte)、密勒 (Miller, Georg Elias) 等的哲学思想和美学思想：森鸥外根据哈特曼 (Eduard Hartmann) 的美的哲学 提出审美、伦理二学与理论哲学分立 坪内逍遙以维龙的美学作为其‘真’——写实论的依据等等，它们成为不同时代构建文学史的理论基础。

文学的史的发展离不开这三大美学理论的源流的范畴。

所以对各种文学追根溯源，就要研究它与涉及文学生存的美学哲学的关系问题。严格地说，文学与美学哲学思想是没有截然的分界线的。尽管如此，也不能简单地将它归结为这单一层次，还得涉及它的伦理、宗教、理智、感情诸方面的表现价值，以及表现精神生活和社会生活功能的作用。在这里，也可以将美学哲学视为“母系统”，将文学理论、文学批评、文学创作等等视为“子系统”，将两个系统的方方面面联结起来放在一个研究体系中。因此研究文学史，需要开阔综合视野，以系统论的方法来全面观照文学的史的发展过程，将它们当做一个多层次的、高度复杂的并拥有自己特性的立体系统做宏观的、立体的研究。同时，从它们提供的思想、概念、思辨哲学等取得系统方法论的基础，作为中轴辐射性地跟踪各种文学思潮的发展，即看它们怎样生成和衰退，有哪些内部必然性和外部因素，将其放在更大的系统内的联系中思索它们的性质，并在发展的历史演变中来宏观把握它们的精髓，这样才能对纷繁的文学现象获得本质性的理解。

文学不仅是与哲学、美学、伦理学、宗教学、社会学、历史学等有着密切的血脉联系的学科，就是与之无甚血缘关系的自然科学，比如医学、生理学、心理学、病理学、性科学，乃至某些自然科学如进化论等也有着某些内在的联系，以彼此的交叉融合来扩展思维的空间，进行文学的创造。普鲁斯特（Marcel Proust）、乔伊斯（James Joyce）的新心理主义和弗洛伊德（Sigmund Freud）的精神分析学自不消说，将医学原理引进文学，在理论与实践两个方面都有成功的经验。同样在日本，作为医学博士出身的加藤周一运用医学和生物学的“进化论”、“杂种优生说”提出“日本文学杂种性”的理论，还有作为医学博士出身的加贺乙彦将精神医学和病态心理学的原理引进文



学创作而取得成功。

日本文学史从古代、近古到近代、现代的不同时期的运作轨迹 还存在另一个文学与时代、历史的交叉 建立与时代、历史交叉第二个系统是十分必要的。文学既然不断贯串于社会整体的多层次上 它就与时代、历史的精神密切相连 又具有超越历史、时代的生命力。口头文学时代不说 就是有文字记载以来 在 1280 多年的悠久历史中 日本文学与历史、时代的发展既吻合又超越。“它不曾出现过这种情况 即在一个时代成为有力的文学表现形式，由下一时代继承时可能被新的形式所取代。可以说 不是新旧的交替 而是在旧的基础上补充新的”。<sup>①</sup> 从古代万叶以前的短歌、万叶短歌到近古俳句的演变是如此 从古代戏剧雏形田乐、猿乐到近古的能乐、狂言、净琉璃、歌舞伎也是如此。这也不仅在文学类型的表现上 如上所述 在美的形态上 从“真实”、“物哀”到“空寂”、“闲寂”的演化 都是在时代、历史的交叉中 在承传旧的基础上 不断进行新的再创造 保持其连续性与非连续性、统一性和独自性、永远性和时段性，而贯串于整个文学史的长河中。

研究日本文学史既要结合产生文学的时代和历史，同时还要考虑文学超越那个时代和历史的作用和影响，以及过去所具有影响的文学与现代的主要文学的历史联系。因此需要将它放在时代与历史的坐标空间 从宏观把握出发 将与之有关的历史资料和时代社会思潮之成长进行交叉比较，以揭示文学发展的道路和历史的方向。

第三个交叉系统 是与他民族、地域的交叉系统。文学史的发展又与他民族、地域的文学交流会合。一方面作为其存

① 加藤周一：《日本文学史序说》（上），《加藤周一著作集》（4）第9页，平凡社1980年版。

在根源的美 如果离开本地域和历史、风土和民族性 就很难理解和确立其价值取向。另一方面,一地域一民族的文学不可避免地与他地域、他民族的文学交流与融会。这也可以称作‘自律·他律系统’的交叉与融合 在日本文学发展史上的表现更为明显。

也就是说 文学不仅在一地域一民族内部自律地生成和发展 而且还往往吸收世界其他地域和民族的文学的精华 在本地域、本民族的传统文化氛围与世界种种文学思潮的相互交错中碰撞、复合、融合而呈现出其丰富多彩 但它又是受到时代的一般要求和民族基本特征的交相制约的。通过这个与他民族、他地域的交叉系统 可以审视其独自性 也可以思考其在世界文学史中的共通性。因此 运用比较方法去评量 以探讨文学在与他民族、他地域的各种交流中发展的历史脉络,也是必要的。

在以上的跨学科的交叉,与时代、历史的交叉和与他民族、他地域的交叉三个系统之间的交叉 建一个立体式结构来支撑 使之在系统与系统之间既发生交叉的关系 又无障碍地交流。如果可以用一句话来概括的话,姑且把这种研究方法叫做‘立体交叉研究方法论’。所谓‘立体交叉’是指研究日本文学史 需要构建一个全方位的综合研究机制 对诸方面的不同层次的立体交叉关系,比如对文学和与其相关的边缘学科,尤其是美学哲学的相应性和互补性 文学思潮和文学批评、文学作品的一体性和双重性 文学与不同时代、历史的共性与特殊性 文学与不同地域、民族的文学精神的对立性与融合性等 进行总体宏观研究时 需要以翔实材料做厚实的支撑 对大量文学理论批评和创作实践的现象进行微观的分析,并加以提升 使之综合体系化。具体地说 运用‘立体交叉’研究法,

需要宏观与微观相结合 理性思考与实证研究相统一 综合分析 与比较研究兼顾 进行动态的分析和全景式的考察 唯物辩证地把握上述诸方面有机结合中的质的关系和它们之间的内在涵容。

文学史研究要建立一个立体交叉研究理论体系，还有几个史的研究方法问题是值得探讨的。过去一般日本文学史研究方法存在两种偏向：一种倾向是在颇为流行的一种主义、一种观点和一种方法的装饰之下 否定迄今存在的研究方法 比如实证主义的态度、文献学方法的合理内核 便硬套上教条主义式的所谓“理论”。比如国内某论者在口头常挂上某某主义的指导下 就出现过将早已于 20 年代末解体的日本新感觉派作为日本战后文学史的一章，而且内容是专谈早已在新感觉时代就成为“新感觉派异端分子”的川端康成的《雪国》及其他”。造成这种怪现象 别的因素包括治学态度的因素 在此不赘 仅就研究方法来说 起码是偏离了马克思主义的最基本原则——实事求是 起码是不经过精心的文献钻研 就随意性地人为地规范史，最后因此失范而在学界留下绮谭。

因此 在科学的马克思主义文艺理论的指导下 既要摆脱文献学的知性游戏和烦琐的哲学论考，又要运用文献学的合理价值和实证论以观察为证的合理内核，从搜集和整理文献起步，下工夫占有丰富的史料 建立翔实的史料基础 从对文本的艺术解读和史的辩证分析运动中，深刻地融会历史学和美学的思考，才能提出文学发展带本质性和规律性的问题。因此 要批判继承学院派的重实证的精神 力求论从史出 史论结合，来构建史的研究格局和研究范式。

另一种倾向是以文献学的方法 进行实证的史料考据 做得非常认真 非常仔细 非常精当 并注意到对各个作家、各个

作品的史料的运用，为后来学者提供了丰富而宝贵的资料。但却欠缺通过理论性的探索对贯串于其中的哲学、美学、文化思想等多层次的论述，对其作为一个整体的价值而抽象为理论系统。从史的角度来说，史料可以说明一定问题，但史料不能说明文学史中一切问题。因为“进行史料本质规定的，是文学观，而不是相反。在文学现象方面，区别本质的东西和非本质的东西的准则，是研究主体的价值观，不论它采取一元的价值观也罢，或多元的价值观也罢，如果不能阐明文学的价值，又怎能判断作家和作品的价值呢。任何价值秩序都可能在文学史中成立。时代区分的问题、连续性与非连续性、永远性与一次性、个性与普遍性的问题，结果也都是围绕在文学的价值问题的圆周上运转的”。<sup>①</sup>因此，在理论上作出史的反映是必要的。

总而言之，探讨日本文学史的研究课题和方法，目的是祈望摆脱过去的单一研究模式，克服旧文学史体系中存在的文学认识论和方法论的某些缺陷，获得理论体系的完整和比较严密的效果，以重新思考和重新编写日本文学史。

<sup>①</sup> 千叶宣一：《现代主义的比较文学研究》第4页，八木书店1978年版。



# 第一章

## 日本文学史的起源



## 诸种文明混沌与文学的起源——日本语言文字的演进——原初美意识的形成——原初文艺与性崇拜

### 第一节 诸种文明混沌与文学起源

日本文化虽然一度以为“神代”作为历史开篇。实际上其确立是从新石器时代即距今约八九千年前的绳纹时代和渔猎采集经济开始，结束了无土器时代，出现了最古的土器和贝冢。据放射性碳<sup>14</sup>检测，约为距今九千年前制作的。由于发掘的土器大多用无釉泥土烧成，显出一种造型力量，还装饰有绳样花纹图案，因此称为绳纹文化。同时，发现的棒状石斧、石皿、石臼、砥石和石锄等磨制石器，比以前的石器有了发展和更加充实。石材利用和石器功能的多样化，说明土器时代列岛的人们随着渔猎经济的发达，并且产生了原始信仰和原始文明。

日本最原始信仰是以山、巨木和巨岩等自然物体为对象的。从奈良县三轮町大神神社一带发现的最古的著名祭祀遗迹来看，三轮山的南麓、西麓由巨石组成磐座，上面置有滑石制玉类和土制祭器等物，这是将三轮山体作为神体来祭祀的。这种遗迹相当多，规模有大有小，在富士山、浅间山、赤城山等山麓都有类似的祭祀遗迹。此外还有在海边和岛上祭祀海神和岛神的遗迹，有代表性的遗迹是玄界滩的孤岛宗像神社的冲津宫等。可以说，以自然灵和精灵为对象的祭祀早在绳纹时期就成为一种仪式，开始萌生自然崇拜、万物有灵的原始信仰。同时，当时有拔牙埋葬、以女性为主的土偶和特别突出女性的生殖器，有以石棒象征男性的生殖器官的习俗，显示出一种神秘的创造力。还有陪葬物——原初的人神同形的小土偶，含有咒术的意味，可见绳纹人开始对死灵有了朦胧的认识。

日本绳纹时代制作土偶，长期运营着土器文化，于公元前4世纪至公元4世纪，出现埴轮（新型雕塑陶烧土偶），第一次在东京弥生町鉴定，故称弥生陶器。这时期还从中国大陆传入青铜器、铁器和农耕技术，宣告结束绳纹的渔猎文化，迎来了以金属器为特征的新文明时代——弥生文化时代的诞生。随着生产工具的改良和人的群居生活品质的提高，给日本上古的社会、经济和文化，以及生活方式带来了根本性的变革。在大和平原中央的唐古地方发现大小数百个竖穴群。这种竖穴居住遗迹，发掘出许多形状多变、趋于简朴的弥生式土器、石器和木制的锹、锄、犁、杵农具以及米、稻谷等。这个时期，随着水稻耕作的扩大，铁制农具的普及，农业生产力的提高，对神的观念也发生了变化。弥生人的信仰由以山、巨木和巨岩等自然物为对象的自然灵和精灵信仰，进而对与农业有关

的稻田神的信仰。当时的祭祀以农事为中心，在春季播种和秋季收割都举行祭祀，许多的氏神祭都是通过村民的共同斋戒在这两季举行的祈求和庆祝丰收以及农业共同体安宁，具有农业共同体的祭事性格。后来发展为春季农耕开始祈祷农业丰收的祈年祭和秋季感谢神灵赐予丰收的新尝祭，一直沿袭至今。

尽管如此 祭的内容也千差万别 包括对人的生与死、生殖、成年、葬仪、镇火、住行等。比如弥生时代的火焰纹土陶器 以火焰纹饰表现了原始人在自然环境中求生存的力量 陪葬的土偶以女偶为主，含有与女性生殖能力结合的要素。同时 根据某些出土的土偶一些姿势来判断 也有似是表现咒术者的念咒姿态，因此可以想象这个时期已有向神念咒的场面，即原初祭祀仪式的萌芽。这反映了当时原始人对死灵与生灵的认识有了提高 对神的观念发生了变化 以自然灵和精灵信仰转向死灵信仰 出现祈求氏族共同体平安的咒行为 促进从咒术的阶段走向祭祀的阶段。

进入祭祀阶段，产生以崇拜死灵为主体的日本土著的原始宗教观念。这样就需要统一的祭祀仪式，在村落氏族中便出现统合祭祀的司祭，并确立司祭作为长老的地位。于是从咒术阶段的咒者个人行为，转化为祭祀阶段的氏族共同体行为 它成为日本原始神道教的起点。

2 世纪弥生时代后期从大陆传来农耕技术，经九州而全国化 开始使用青铜器、铁器 葬制发生了很大的变化。比如在北九州发掘的弥生后期髹棺墓的陪葬物也有了铜铎、铜剑和铜矛等青铜器 作为死者灵魂的镇物 还有土偶、壶、高杯等作为死灵的祭具，而且在铜铎和陶器上已有原始的人物、家屋、鹿、舟的雕刻图案或浮雕线条 产生了装饰性的效果。这



些弥生文化，表现了弥生人的心灵上的自发幻想和造型能力，初露原始艺术的端倪。有关葬制和祭事，据 3 世纪的中国史书《魏志·倭人传》记载 倭国的葬礼是“其死有棺无槨 封土作家。始死 停丧十余日。当时不食肉 丧主哭泣 他人就歌舞饮酒。已葬 举家诣水澡浴 以如练沐。”

日本自身的史书《日本书纪》在神代记中也叙述当时的葬礼是“八日八夜 啼哭悲歌”又“一书曰。伊弉册尊 生火神时 被灼而神退去矣。故 葬于纪伊国熊野之有马村焉。土俗祭此神之魂者 花时亦以祭。又用鼓吹幡旗、歌舞而祭。”

关于 2 世纪当时的邪马台国女王卑弥呼之墓则这样记载：“大作坟墓 径百余步 殉葬者奴婢百余人。”显示出死者的强大权力。这里所称的“王”实际上是巫师 是通过巫术占卜选出，以最高司祭的身份掌握着祭祀大权。这种葬制已将司祭的死灵视作“祖灵”的开端。

祖灵祭祀形成 祭祀仪式上都是在作为“王”的司祭主持下进行的。“王”拥有专有祭神的权力 确立宗教的、社会的秩序 成为直接的政治统治者。大和近畿地方以土葬为主 在当地的 1700 多座古坟中，坟式和规模不一，其中高冢式古坟占 110 座，而且封土，外形巨大化，多为统治者之墓。这种前方后圆高冢式古坟在畿内也有 200 座，在大和平原形成若干古坟群。可以说明，这时期出现了贫富现象和宗教政治权力统治者 并象征“王权”的确实存在 以及宗教权威与政治权力合一的雏形。换句话说 这 3 世纪中叶开始存在的高冢式古坟，标志着日本进入从公元 4 世纪开始的古坟时代。

尤其是在 4 世纪后半叶至 5 世纪前半叶在近畿等地最早出现了装饰古坟，分横穴式石室和竖穴式石室，外形缩小化，但石室的壁面刻有直弧纹、同心圆纹等几何学线刻纹样和包

括男女像在內的彩色壁画 还有诸神图、酒宴图等画像石 除了装饰性的作用外，还含丰富的宗教意义。比如直弧文象征划定棺内灵所的禁域 具有封禁的咒力 同心圆纹象征镜 具有除邪镇魔的灵力。总之，它们是富有咒术的意义。

古坟陪葬物除铜镜、铜剑等金属器外 还有由土偶发展而成的形象埴轮 有武士土偶、女土偶、乐舞人等人物、鹿、马、猿等动物 形象富有感情 颇具优秀的造型力。还比前时期增加了仿制镜、铁器制品、碧玉饰物和独具日本特色的家屋、纹镜等精致的制品。特别是作为原始绘画中最具代表性的是在奈良县北葛城郡河合村宝冢古坟出土的家屋纹镜 四面描绘 图案准确 线条精细 具有与此前绳纹、弥生时代的咒术性格完全不同的宝器。同时，祭祀仪式上念唱体现神灵、祖灵的咒言、咒歌 祈愿神灵、祖灵的祝词 跳起慰藉神灵、祖灵的舞蹈——表现原初的神态。这样古坟文化成立的两大特征：一是出现统治权力 统治者被当做神来祭祀的倾向 另一是将‘祖灵’纳入神的观念中 对神的祭祀形式由原初的对自然神崇拜发展为定期的对祖先祓 祖灵 祭祀形式 以及祭祀形式多样化和复杂化。这便成为形成日本古代宗教和文艺的原质。

在当时来说 从绳纹时代的土器、弥生时代的土偶、铜铎、勾玉等 到古坟时代的陪葬雕塑土偶、铜镜、铜剑、碧玉饰物、壁画等 本来都不是有意识地作为艺术作品而制作，一是作为生活实用品，一是具有广义的宗教政治意味 如铜铎 就是农耕生活的季节祭的祭具 如镜、剑象征统治者绝对权威的两种神器。同时 3世纪前后，祭神时已有歌舞相伴的习俗。这些文物和文献足以说明：一是日本上古时代已能制作出许多实用性的原初艺术性作品；二是古代艺术是以祭祀形式作为母胎发展起来的。它们的诞生，透露出了日本文明的曙光。

也就是说，弥生文化、古坟文化以巫术和祭祀的形式起源，形成日本原初文化的雏形，支配着日本民族信仰和日常生活。据历史考证，弥生时代人类理智明显进步，已进入农耕社会，以农业为主要产业，形成村落共同体。由于人力未能有效控制农业依存的自然条件，农业的丰歉只好求助于神佑，于是巫术大兴。巫师不仅主持祭祀仪式，而且负责治理村落共同体。《魏志·倭人传》记述了邪马台国女王卑弥呼“事鬼道，能惑众”，说明依靠巫术成为一种政治的能力。巫师在某种程度上具有“主”的象征。随着生产和巫术的发达，绳纹中期的语言原型的进一步发展，开始出现使用日本语言，并渐次酿造出口头文学的基因，催生着原初文学的生命体。尽管如此，上古以前，日本仍然处在诸种文化的混杂状态，文学尚未从历史、政治和宗教分化出来成为一个独立的实体，而笼统地包容在整个文化中，处在混沌的阶段。

在这一混沌阶段，据《古事记》、《日本书纪》载，应神天皇于 285 年通过和迺吉师（后世称王仁）引进中国大陆的《论语》十卷、《千字文》一卷等儒家经典和汉字。钦明天皇于 552 年输入佛教，当初的情形是：“是法，于诸法中，最为殊胜，难解解入。周公、孔子尚不能知。此法，能生无量无边福德果报，乃至成辩无上菩提。”从中透露了儒佛传入之初两者的对立。事实上，更突出的是，这时期氏族社会文化明显衰落，开明派苏我氏与保守派物部氏围绕是否承认和信仰佛教问题产生了严重的对立。主张引进佛教的开明派苏我氏获胜。圣德太子大力提倡佛教，积极吸收中国大陆文化，特别是六朝诗文的精神，并于 607 年第一次派出小野妹子等遣隋使，更有计划地引进大陆文化和制度，并开始清算氏族制度。圣德太子摄政时代（593～621）制定冠位十二阶、《十七条宪法》，就其思想内容

来说 在神道思想的基础上 包容了儒、佛思想 比如前者强调德、仁、礼、信、义、智 后者强调“以和为贵”“笃敬三宝”“以礼为本”“劝善惩恶”“信是义本”等等。当时佛教在一般生活中 占有主导地位 佛教与神道没有发生重大的冲突 在信仰处理现世的祸福的巫术力量上找到了接合点，巫术仪式成为它们的共同主体 而且以此新信仰来统一贵族的思想 提高朝廷和皇室的威力，镇护国家，强调以天皇为中心的国家意识。对萌芽状态下的古代文学意识的影响 同儒、道一样是不能忽视的。

从原初歌谣的历程来看，最初是从一种对生活的悲喜的感动发声开始的 比如劳动配合、信仰的希求、性欲的冲动和战斗的呼号 内容多为祭祀、生产、战斗、求婚、喜宴、送葬等与古代人实际生活密切结合，纯粹是一种原始情绪和朴素感情的表现。原始社会形成村落、公社和母系氏族制以后 共同体的生活是由咒的祭祀支撑的。如果说，这以前的感动是个体感情的表现，那么这以后对心的感动就带有村落共同体的共同感情的表现性质 而且它与宗教信仰、祭祀结合而存在实际生活中。首先对神的感动的发声，逐渐形成咒语和祝词。这是古代歌谣的一种原型，它们是基于原始的言灵信仰的。因为原始社会人们相信语言是有生命和感应力，即是有内在的神灵。也就是说 言灵——语言的精灵带有灵性和咒性 可以起到求吉避凶和主宰人们幸与不幸的命运的作用。即传达神言 可以左右现世一切的事。它不仅传达某种意思 而且具有某种超自然力。咒语和祝词 从咒愿除病、求雨祛灾到庆祝丰收、出生、婚姻、战斗胜利等 即围绕生与死的主题 表现了人类最原始的愿望。这种原初的文学具有更多的生活意识的要素。一般表现在祭祀上，以神为中心，立足于对神灵的信仰。

言灵思想实际上是神灵信仰的延长。它不仅是上代日本民族的一种语言观 而且也是上代日本人的重要信念 是地地道道的日本民族的本土思想(或曰土著世界观)。上代日本民族的信仰是以原始神道信仰为主 以万物有灵、自然生成为中心思想 将语言也神格化 形成日本特殊的原始神道精神。还有在祭祀上 咒语多带语律 接近无意识的文学语言 而且祭祀上的表现行为伴随着原初的音乐旋律和舞蹈动作, 初具音乐和舞蹈的基本要素。以上的种种事例 从一个方面说明 当时的口头文学与音乐舞蹈浑然 处在未分化的混沌状态 即文学尚未脱离其他文化艺术形态而独立存在。

文学起源还有一个重要的原因, 是在渔猎采集和农耕的生产实践中 发出各种劳动号子 唱出劳动的韵律 或者模仿劳动的动作 手舞足蹈 产生原始的歌舞 再现劳动生产的行为 原始的劳动歌舞在历史演化过程中 分化出像船歌、种田歌这样的最初歌谣形态。《古事记》就记载了种田、种菜等耕作和酿酒的劳动歌谣 但作为文字记载出来的时候 作歌者往往不是劳动者, 而是经过创作者的再创造。比如木梨之轻太子的歌曰:“蜿蜒的山脚下 / 种了山田 / 地下埋管 引水灌田”。酒乐歌曰:“酿造这美酒的人们 / 把大鼓当石臼 / 唱着歌儿把酒酿/跳着舞来把酒酿 / 这美酒哟, 美酒 / 真使人乐得发狂”等等。

概言之 就现存文献来考察日本文学的起源 基本上分两大类, 一是感动起源说、性欲起源说 完全属于个人心理动机的 即由人的心理本能的感动而产生 比如对自然的感动和对性欲的感动而生的原初歌谣; 一是信仰起源说、劳动起源说 是出于社会的动机 即由共同体的生活行动需要而引起的感动所产生, 比如信仰生活仪式等需要而产生的咒语、祝词,

在战斗中、劳动中产生的原初歌谣，它们成为最初的文学艺术，都不是出于纯粹美的动机。前者是个人内部的动机，后者是社会外部的动机。无论哪种动机，如果要将语言的表现构成文学，离开人的喜与悲的感动力是不会成为其文学的。如果只有内部动机，人的心理本能离开外部事件的触发，很难引起感动，不会产生文学。同样，如果只有社会的动机和外部触发，没有引起感动，也产生不了文学。只有内部动机与外部动机交叉作用才产生文学。也就是说，不能简单地将文学起源归结为任何哪一种动机，包括通常的劳动起源说。文学只有在以上各种动机的相互关联中才能发生的。

所以，从最初产生文学现象起，内部与外部、个人与共同体、事件的触发与感动的产生、口诵与歌舞等多对因素都是相互关联的，是一个综合的运动过程。文学和文学史发生的可能性，存在于这个运动的过程之始和之中，文学便开始在人类历史上占有自己的独立的一页。

## 第二节 日本语言文字的演进

文学是以语言文字来形象地反映现实生活的艺术。考察文学的起源，首先必须考察语言文字的起源和演进。人类语言的起源是自然的发声。人类语言的历史就是发音变迁史，也是人种起源和民族的形成史。发声达到交换语汇，就与民族的、社会文化的历史发生了联系。因此，根据人类学、考古学和民族学的考察，关于日本语言的起源，是与日本民族的起源联系在一起的，与之相关形成各种的说法。

日本语言的起源，一说是以日本民族起源于“神代”为根

据认为日语也是起源于“神代”。但历史学家已充分论证日本根本不存在“神代”。此一说的立论毫无依据。从真正意义上的学术探讨来说，日语的起源主要分来自北方、南方和南北方重层三大系统论。北方系统论认为来自土耳其、蒙古、准葛斯的阿尔泰语系；南方系统论认为来自琉球岛或南洋群岛的南岛语系；南北方重层语系论则认为是在南岛语的基础上重叠大陆系的语言而形成了日语。

其中北方的阿尔泰语系和朝鲜语的考察比较充分。当时由土耳其语、蒙古语和准葛斯语混融的阿尔泰语系，分布在中国从西到北的游牧民族地区。从弥生时代，即公元前 3 世纪，农耕技术从中国北部经朝鲜南部传入日本，日本开始了稻耕、机织和使用金属器、石墓、瓮棺等。随之传来具有阿尔泰语的文法体系以及母音调和朝鲜南部语言。所以当时日语的许多语汇，特别是有关农业的语汇与朝鲜语相类似。比如当时作为表示氏族的单语ウヂ的发音与朝鲜语的  $ul$ （族）的发音相近，同时与满洲语的ハラ（hala 一族）、蒙古语的ウルグ（uru-q）、土耳其方言的ウル（ur）、通古斯语的ウル（ur）词根一样，都是表示亲族之意，而且都是表示父系的血缘关系。这说明弥生时代父权的氏族制已传入日本。也就是说，当时成为社会基础的单语，已经与北方亚洲大陆诸民族的社会组织浑然一体而传入日本。

从母音调和及文法结构来考察，古代日语与阿尔泰语系的三种主要语言有许多共同点，也有不少不同点。就音韵学来说，阿尔泰语系是母音调和的，而古代日语有母音调和，也有母音不调和。据日本学者调查，奈良时代的日语有八个母音，即：

甲「a」ア列「o」オ列甲类「u」ウ列

乙「e」工列乙类「o」才列乙类「i」イ 列乙类

丙「e」エ列甲类「i」イ 列甲类

从上述母音表来看 尽管有些母音彼此不结合 但以 o 和 o 为中心为例来看 ,o 与甲组的 a·o·u 是结合的。o 与 o 本身也有更多的结合。这就是说,古代日本語也存在母音调和谐的现象。

就语法结构来说 阿尔泰语系根据人称的不同 有语尾变化 但古代日本語则无这种变化 但从语汇来比较 两者利用母音的甲乙对立的造语法则是相同的。特别是与同属阿尔泰语系的朝鲜语比较,相同点更多。大概是因为日本是直接通过朝鲜受容阿尔泰语系的缘故吧。

另一依据是,居住在北方的原土著住民阿伊奴人的语言与朝鲜语、日本語在发音上是相似的。尤其与日本語一样由 a、i、u、e、o 五个母音组成;尽管阿伊奴语无清音和浊音之别,且郑重语的发音全部是清音,但语序方面两者的形容词在名词之前 副词、目的语、补足语在动词之前都是相似的 乃至助词的用法也几乎是一样的。这有力地证明日本語与阿伊奴语是同一语系的。

南方的南岛语系论的依据是,绳纹时代已存在具有音韵的南方系语言。弥生时代九州最先发达,并且从九州到近畿建立了新的文化圈,伴随农耕技术而来的南方的人也带来其风习与文化,包括语言。比如古代日本就存在着南方广为流行的母系制的结婚习俗、财产继承制度 这与以父系为中心的北方的风习与文化是相对立的。与弥生时代文化的传播的同时,也开始出现原始的倭语,也就是语言史上称作日本祖语。作为日本語形成的重要资料之一,就是从比较语言学的主要研究对象的人体语来考察,南方民族的语言与古代日本



语在人体语方面有许多是形似的，比如我（タ）、顔（カホ）、目（マ）、口（クチ）、舌（シタ）、肠（ワタ）、唇（ビル）、脐（ヘソ）、体（カラダ）等，还有一些在发音上同样是以母音为中心的，如目、口、颊、唇等。

关于日本文字的形成，上述“神代”说认为在使用假名之前就存在神代文字。13 世纪镰仓时代的日本国学者、神学者卜部兼方在《释日本纪》中第一次提出日本自神代始就存在固有文字。他写道：“假名文字，谁人所作哉。先师说出，汉字传来我朝者，应神天皇宇御也。于和字者，其起可在神代欤。龟卜术起自神代……无文字者。”于是当时的神道者们以发掘的古代龟卜上所画的符号，就认定日本神代始已存在固有文字——神代文字。其后日本的国学者、神学者推波助澜，掀起一股“神代文字说”的热潮。到 19 世纪初江户末期平田笃胤的《神字日文传》进一步列举出 47 个“神代文字”。其同门伴信友在《神代字辨及假名本末》一文论证平田这一说的“神代文字”是朝鲜古代谚文的模仿文字。

语言是产生文字的基础，文字的形成离不开语言的发达。根据考古学的精密考证，直至绳纹时代的许多遗物如土器、骨角器等，并没有一点文字的痕迹。这说明当时还没有足以将语言从听觉转向视觉的文字的技术。这一说所举的四十七字，实是日本近古以来用于庶民识字教育的《伊吕波歌》的数字。而且他们出示的“神代”的代表字体，说它与朝鲜谚文相近，是一个音节分子音和母音，以此推测朝鲜谚文是参考西藏文字而制作的。无论是从考古学还是民族学来考察，都无法证实日本的“神代文字”是由朝鲜传来的。可以说，没有任何确切的论据足以说明日本存在“神代文字”，以及日本文字是由“神代文字”演绎而来。可以说，从卜部兼方、平田笃胤等国

史编纂者们提出“神代文字”说都是从国粹主义出发有目的地伪造出来的，它并不具学术的价值。

相反，根据文献的记载，都证明了日本没有固有的文字。早于 636 年我国《隋书·东夷传倭国》中写道“倭国‘无文字’惟以刻木、结绳为手段，于百济求得佛经，始有文字”；于大同二年（807）斋部广成的《古语拾遗》序文也说明：

盖闻上古之世 未有文字 贵贱老少 口口相传 前言  
往行 存而不忘。

日本最先使用的文字是汉字。据考古学的发现，汉字初传比这一文字记载还早，只不过没有普及罢了。从出土的文物可以引证这一点。从弥生时代中期，约公元 1 世纪初出土的铸造货币，上面铸有“货泉”二字，这是迄今最早的日本记载着文字的遗物。<sup>①</sup>也可以说，这是邂逅汉字之始。日本之传入汉字还可以从远溯一二世纪的遗物来论证。比如在志贺岛出土的刻有“汉委奴国王”几个字，据考证是公元 57 年后汉光武帝赐印绶给倭奴国王的金印。在奈良天理市东大寺出土的环头太刀背上的铭文，也有最早传入的汉字。当时日本人将它们当做一种图案，对其意是不甚了解的。在奈良县北葛城郡广陵町新山古坟出土的“方格规矩镜”是模仿 4 世纪汉镜制作的，镜背刻有“子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥”半图案化的十二支文字。

根据《古事记》、《日本书纪》正式文字记载，汉字初传日本是于 285 年。据《古事记》在应神一章记载，应神天皇命百济

<sup>①</sup> 大野晋：《假名文字·假名文的诞生》，《讲座 日本文学史》第二卷第 4 页，岩波书店 1958 年版。

王‘如有贤人亦上贡’于是受命进贡的人名叫和迺吉师即识《论语》十卷《千字文》一卷付是人上贡此和迺吉师为文首等祖先。和迺吉师是司文书的首长。《日本书纪》中称和迺吉师为王仁。天皇还让王仁教授其菟道稚郎子儒家经典，以个人传授的方式讲解大陆学问，成为日本汉字和儒学的起源。《古语拾遗》也记述了当时秦汉百济的外来人数以万计带来的贡物儒学典籍大和朝廷初设‘藏部’收藏包括汉籍在内的官物。

更引人注目的是随着大量传入汉籍和大陆各种技术也大量传入汉字的同时逐渐产生日本人自己所记的汉字最古老文章是熊本县江田船山古坟出土的太刀背上所刻的铭文：“作刀者名伊太口书者张安也”且其中含有难以解读的地方，同时出土的还有从朝鲜传来的东西，所以也有的学者疑是外来人指汉人所记的铭文。还有和歌山县隅田八幡宫的人物画像镜铭上共有日本最古的金石文四十八个字：“癸未年八月日十大王年男弟王在意柴沙加宫时斯麻念长奉遣开中费直移人今州利二人等取白上同（铜）二百旱作此镜”作者的开中费直被认为是初期使用文字比较活跃的人物制作年代是五六世纪之后这里固有名词用假名表记比如“意柴沙加”（おしさか）即“忍坂宫”、“开中（かうす）即“河内”等其中“し”表记“柴”字实为“紫”之误。很明显这是本地人所记的。由此可见这时期日本人开始自由地运用汉字使用日本固有的语言来读汉字即“训读”。可以认为这是万叶假名表记之雏形。从这里可以推断当时日本人虽然借用了汉字但他们仍然是混杂着用日语来思考和表记的。

之所以运用纯体汉字来传达纯粹的日语，乃是因为日语是单纯音节结构使用表音的汉字比较方便于是才诞生

万叶假名。但汉语一语为一音节，而无活用动词、助动词等，日语则是多音节的语言，可以活用动词、重复多次用助动词。两种语言的结构和性格是不同的。因此用汉字只能表音，解决语言与文字的矛盾就提上了历史的日程。

通过汉字来书写日语的最早的记载可见《魏志·倭人传》所记载的一字一音的地名、官名和人名。地名如对马(ツシマ)末卢(マツラ)伊都(イト)邪马台(ヤマト大和)官名如卑奴母离(ヒナモリ)尔支(ニギ)弥弥(ミミ)弥马获支(ミマワキ)人名如卑弥呼(ヒメコ姬子)台与(トヨ)筹都是试用汉字表记，即舍弃汉字的表意性，而只利用其表音性，当时称倭文亦即和文。

日本借用汉字是从表音汉字开始，发展到使用表意汉字。最初的日本文字万叶假名就纯粹借用汉字来表记日语的。这一点从五六世纪以来的一些遗文、文献等资料中还可以得到证实。当时在探索着采用正式汉文书写或夹杂和文书写的状况。比如《元兴寺露盘铭》原铭现已无存但根据《元兴寺缘起》的记载铭文这样写道：“大和国天皇斯归侵麻宫治天下名阿米久尔意斯波罗岐比里尔波弥已等”。落款日期为丙辰年类推为推古四年(596)。又比如《法隆寺金堂药师佛光背铭》(估计为推古三十六年<sup>628</sup>)铭文如下：“池叻大宫治天下天皇大御身劳赐时岁。次丙午年召于大王天皇与太子而誓愿贱我大。御病太平欲坐，故将造寺药师像作仕奉诏然。当时崩赐不堪者小治田大宫治天下大王天皇及东宫圣王天命受赐而岁次丁卯年仕奉。”

这两段文字很明显已经突破汉文的规范企图使用表记日语，其中一些汉字已具与汉字原义全然不同的和式的意义，语序也已形成与汉文句法全然相异的和式句法。这种表

记文字形成的前提条件是训读汉字，已不是完全使用汉字的原音。也就是说，推古朝（593～628）日本文字虽基本上用汉文体，但部分用了和式语序，开始形成变体汉文，这已经超越纯粹用汉文表音的表记法初级阶段。在这个基础上，扩大表音文字的用法，除固有名词以外，都用表音汉字，即字音假名的表记法。比如，《柿本人麻吕歌集》中的非略体歌，藤原宫出土木简所记的宣命，都是混合使用表意汉字和表音汉字，即完成了音训交用的表记法。

于 9 世纪平安时代初期，创造了片假名。平安时代中期，改造汉字草书，又创造了平假名，即由汉字正体演变的称作“片假名”，由汉字草体演变的称作“平假名”。假名的称谓是与汉字相对而言，因为日本人将汉字作为正字，称作真名。创造假名之初限制使用汉字，其单语实质性的部分使用汉字表语，语法性的部分则用假名表音，从而打破汉文一统的格调，向混有固有名词的假名表记文字发展，开始进入表记文字的新阶段，最后演变为正式和文句法，完成了汉字的日本化。由于日本语句法与汉语句法不同，而与新罗的古金石文中的朝鲜语句法基本相似，所以有的学者据此认定从所谓变体汉字开始，汉字已先经过朝鲜化，然后才传到日本。

从古典文献使用的文体变迁，也可以说明这一点。圣德太子的《十七条宪法》和《三经义疏》自不用说注重使用纯体汉文。其后的 8 世纪奈良朝的《日本书纪》以及 9 世纪平安朝初期的《文华秀丽集》、《类聚国史》、《篆隶万象名义》和《医心方》等史书、辞书、草本书和汉诗文集等也未适应使用假名，都还是用纯体汉文或简易字形的万叶假名书写的。特别是 8 世纪中期间世的作为第一部汉诗文集《怀风藻》运用汉文一字一义的语调，以及音律的形式作诗。同时期成书的最早诗歌

总集《万叶集》也借用汉字的音与义标示日语。

当时假名文字只有女性开始使用 被认为是女子文字 男子使用被认为是“一种耻辱”在学术上还没有占有它的地位。纪贯之编撰《古今和歌集》则分别用汉文和假名作序 而且在一些日记类文学还保留书写变体汉文体之时，他在《土佐日记》中带头使用假名书写，尽管从中还找到不少汉文训读调，但开了男性使用和文文体的先河。至 11 世纪平安时代中期出现以清少纳言的《枕草子》、紫式部的《源氏物语》为代表的女性文学以后，女性文学完全脱离汉字而开始尽情使用假名，假名文字进入最发达的时期。和文已不仅在文字史上，而且在文学史上拥有自己的规模和独立的价值。

以此为契机，此后假名文字在敕撰和歌集也作为正式文字而被使用，并作为民族文字而得到普及。当时的各种文学类型虽仍用汉字的形音读 在和文中还混杂着汉字 但实际上已不是原来意义上的汉字，它成为和文的一种。比如和文中的“好色”、“无赖”二词 不能与汉文相同的二词画上等号，和文这二词是有着其特殊的含义的。从“好色”二字的语源来说 奈良时代的“色”字只含有色彩和表情两层意思 到了平安时代，“色”字的含义扩大 增加了华丽与恋爱情趣的内容。和文的“好色（色好み）”的“好み（このみ）”不是“好”的训读 而应是含有选择之意，是指一种选择女性对象的行为。因此文学上和文的“好色”还指恋爱的情趣 包含肉体精神与美的结合。和文“无赖”二字亦然 它有自己的独立价值和意义 其释义为：（一）流氓、放荡；（二）不可靠、不可信赖；（三）爱的极至；（四）苦恼、痛苦等。因此日本“文学上的‘无赖’是不能用‘流

氓、放荡、废物’来置换的’<sup>①</sup>。如果不理解这一点，对日本文学史上的文学现象 比如近古的‘好色文学现象’、现代的‘无赖文学现象’就不能做出客观的评价。

平安时代出现一种变体汉文，至后期形成和汉混合文体，至近古以后完全普及。可以说 日本文字的进化 是经过一个三种文体并存然后融合的阶段。也就是说，初期阶段传入纯体汉文 然后经过表记文字阶段 而表记的方法就是驱使以下四个机能：（一）汉语本身机能化；（二）汉字无意义化；（三）汉字日语化（即训读）；（四）汉文本身的机能化。这样以汉文体为基本，也混用日语语汇而形成变体汉文，突破了汉文格调，创立了和化的汉文。但这三者不是以前者取代后者的形式而展开 彼此是经历一个相当长的共存阶段 然后完成了和文的创造。日语在‘汉字文化圈’是拥有独特的位置的。

### 第三节 原初美意识的形成

美，是文学艺术根源的本质。形成原初美意识的重要契机，首先是人类对自然和色彩本能性的反应。即是对自然和色彩的美的感觉和美的感动所引发的。也就是说，人类对美的感觉和感动，最先是与自然和色彩的美的素材联系在一起的。我们考察日本文学的原初美意识，也不能不溯源于自然美和色彩美。日本远古人受到美丽岛国自然环境的恩惠和培育 对自然和自然的色彩怀有深切的爱和特殊的亲和感情 对自然美和色彩美的感觉特别敏锐和纤细，并且含有丰富的艺

① 长谷川泉等编：《无赖派文学研究与事典》第 321 页 洋文社 1975 年版。

术性。他们对自然的感受，首先是对自然的色的感觉。根据佐竹昭广在《古代日本语的色名性格》一文的记载 日本的色名的起源是明与暗、显与晕两组明显对立的色 表现了两种光的谱系。也就是赤(明)、黑(暗)、白(显)、青(晕)四种颜色。这是由对光的感受而形成的，是日本人的原始色彩感觉的基本色。日本考古学者对从弥生时代王家古坟挖掘出来的壁画进行化验分析 基本上是含有白、黑、青、赤这四种色。其中的白虎、玄武、青龙、朱雀就是根据这四色观念而来的。从《古事记》所记载的神话故事中可以证明 古代日本人最初是以白与黑、青与赤的对称来表现色彩的体系。《万叶集》所涉及的色名 也主要是这四种基本色调。

根据《古事记》的神话故事，一开头就记述天神命令伊邪那岐和伊邪那美男女两神去生产国土，他们一连生下四个岛，生下第四个筑紫岛 命名为“白日别”。这是有文字记载以来第一次出现“白”这个色名 以代表太阳的光之意。《日本书纪》也有类似的“白”的色名出现。它写到天照大神在诸神舞蹈时 被从天城岩石门后面恭请出来后 漆黑的天空马上闪耀出希望之光。这时众神心情跃动 赞叹说：“啊 面白！”在这里 记述者将天照大神的豪光比作太阳的光 照射在众神的脸上 众神变得满面白光 表示勃勃有生气的意思。在《古事记》的神话中，天神常常是借助白色动物出现的，譬如坂神变白鹿、伊吹山神变白猪、倭建命神化为白鸟等等，以白色来象征美神的圣洁。

日本古代人还以白的色相来表示美的理想，白是象征清明、纯洁的，同时又代表生命的力量。这种白色的感觉文化，带上一定的伦理道德的意味 他们以白表示洁白的善 表示和平与神圣 它与黑表示恶形成强烈的对比。在《古事记》中就



写到天照大神问速须佐之男命神：“你怎样知道你的心是纯洁的？”速须佐之男命神答道：“因为我的心是洁白的，我生了柔和的女子。”还说：“我无邪心。”《日本书纪》描写这段故事时更明确地写作“我无黑心”，以白与黑的对照来比喻善与恶。从这里可以看出，白、黑两种色相是代表善恶，这里就存在原初文学包含了善恶意识的萌动因素。

这种色彩观与原初对神的信仰是分不开的，神道认为凡是带色彩都是不洁净的，惟有白色是一种神仪的象征。它崇尚白，并作为人与神联系的色。作为一种美意识的特殊追求，白色是纯洁的象征，富有巨大的诱惑力。而白是属于无彩系列，纯白只是一种观念性的色。也就是说，白是光谱构成重要部分，白在光线中显现，是多色在生辉、多色在动。缘此日本古代文学追求美意识的核心是“雪、月、花”，一方面是基于自然观，一方面与上述色彩观热爱白也是有直接的关系。因为雪是白色的，月是白色的，花也是以白色为美的。据前田千寸的统计，在《万叶集》所颂的 520 首有关花的分色中，白类的花共 204 首，占首位。《万叶集》中最大的歌人柿本人麻吕就由于执著地捕捉白的色彩而被誉为“白的诗人”。

对古代日本人来说，青色的诱惑与白色的诱惑有同样的魅力。据正宗敦夫的《万叶集 总索引》的统计，“青”出现的次数达八十次，占古代色彩的白、青、黑、红的第二位，可见青色在古代文化的色彩观的重要性。日语“青”这个词包括从青、绿、蓝乃至灰，有时甚至包括近于白的色，《万叶集》的歌就曾用“青”形容过云，青云就是带灰白的云。所以在日本色彩的视界里，“青”是一种非常广泛的色。《古事记》中就用青山、青垣山、青垣、青紫垣、青沼等等带青的色素，来形容人们赖以生存的山野和湖泊的自然环境。日本民俗学将与白、青相对

立的黑、赤二色 称为“黑不净”、“赤不净”属于禁忌的色。王朝《衣服令》将橡墨二色排列在最末位 表示身份卑贱的人所穿用的衣服色。《万叶集》中就有描写贱民穿用“橡衣”即黑衣之说。

日本传统的赤色，是具有两重或多重性格的。主要方面赤是代表血色、火色 属凶恶的颜色。赤和与之相近的黄——古代日本人没有将黄色作为独立的色彩，而是包含在赤色范围内加以把握的——都作为禁色，所以红染和黄染的使用率很低。王朝的《衣服令》中规定黄色也是表现低等级的色。

《古事记》中除了表现“黄泉”指地狱之外 是不使用这个色系的。次要方面，赤色的表征是红太阳，又是一种神秘性的色。早在《古事记》、《日本书纪》中已经开始记述真赤土的丹色。万叶歌是以红来表现一种热烈的感情色彩，形容爱心和恋情。

日本原初美意识的形成，还有一点就是对自然的美的感觉。从日本自然观的发展历史来看，日本神话首先经过自然神话而进入人文神话。古代神话从一开始就将自然作为神来崇拜 将自然和神一体化。《古事记》、《日本书纪》留下了许多自然神话的故事 它们开章就以苇芽的萌生象征神的出现 以此说明在日本最早的自然不是神创造，而是自然本身自力生成的 所以古代日本人将山川草木看做是神的化身 作为其崇拜的对象。日本自然观也由此而产生，并成为古代日本文明的特征之一。在日本民俗信仰中，将太阳神视作最有灵感的，将古树和山视作神圣的东西，并非偶然。他们将树木视为神树，最早祭祀的是树木神。他们所信奉的神，不是高居在天上，而是栖居在树木上，是依附在树木上显灵。所以自古以来，日本人将神社建在郁郁葱葱的山林中。日本民间信仰还有一种保护神 镇守在神林之中 以护卫人们的命运。所以日

本固有的神道信仰先祖神 首先就是太阳神和树神 这表现了尊重自然的原始自然观。

古代日本人生活在悠悠绿韵的岛国大自然中，首先接触最多的就是树木。树木是古代最具代表性的物象，它成为古代日本人自然观的根基。他们发现自然的五种元气，最先是从树木开始 其推移顺序是木、火、土、金、水五行相位 以木为首 就成了最初的自然观 成了日本的文化历史和文学艺术创造的源流。据日本学者统计，《万叶集》写的 149 种草木中 木就占 66 种。恐怕可以说，这是日本民族对木有着深厚的因缘以及密切的亲情的具现。

古代原初自然观重木的同时，也十分尊重与木相连的其他植物界 以为植物通过种子、发芽、成长或开花结果 不断轮回 以维系生命 表现出对生的强烈意识和幽雅的美。一位日本学者是这样说的：“日本文化形态是由植物的美学支撑的”，“对日本人来说 自然就是神 生活如果没有神 就没有自然，也就不能成为生活。也可以说 就没有日本的历史”。

从神话故事开始 神的慈悲沐浴着大地的草木 自然是生命的母体 是生命的根源 他们对自然怀有一种特别亲和的感情 对自然的爱 带来生活与自然的融合。这是人对自然的根本感情。可以说 人与自然的亲和与一体化 人与自然共生就成为日本文学意识的另一个特征。由此不难理解，日本最初的文学意识 不是来自宗教式的伦理道德和哲学 而是来自人与自然的共生，来自人与自然密不可分的民俗式的思考。日本古代文学就是从这种人与自然的思考中思考历史，从这种自然中发现美的存在，进而创造文学的美。

以这样亲和的感情去注视自然、接触自然和捕捉自然 自然就成为产生季节感的媒介。由于这个缘分，古代日本人对

自然 特别是四季的变化、植物世界的变化 有着极其纤细而多彩的感受性，这就是日本原初自然观最重要的特征。他们从这种感受中找到自己独特的四季自然美。上述《古事记》、《日本书纪》开首的苇芽萌生就意味着春之到来 这是对季节感的萌芽。当发展到一定阶段，将人与自然联系起来观察之后 也就开始产生季节感。首先 日本古代诗歌的艺术思想源泉就是摄取自然景物及其在四季中的变化。万叶歌对四季异常强烈的关心和尊重 有些卷完全按照春、夏、秋、冬四季来划分作品种类。全卷许多歌纯粹是季节歌，就是恋歌也或多或少地与四季的自然相结合。因为日本古代歌人认为在对季节微妙变化的感受中容易育成优艳的爱，而这种爱又渗透到自然和人的内面的灵性中，从而激发咏物抒情的兴致。万叶歌所表现的这种季节感，影响到其后整个日本文学的命运。所以日本古代文艺描写自然，是以自然来表现人的情感。尤其是和歌、俳句颂自然，一般都是歌颂富有人情味的自然。

日本古代文学对自然的感受方法与思维模式，把人看做是自然的一部分 人融进自然之中 主体的人与客体的自然没有明显的区别 而且把自然看做是与人相互依存 可以亲和地共生于同一大宇宙中。人岂止不需要征服自然、战胜自然 而且需要顺从自然，与自然对话、与自然和谐。人与自然的融合 大致可以分为两类：一是将自我投入自然之中 叫做“投入自然”；一是将自然吸收到自我之中 叫做“吸收自然”。无论哪一类 都是将人与自然一体化 即人的自然化与自然的人化的统一 也就是我们所说的“天人合一”。所以它们在观察自然的时候 是直接契入自然的生命之中 将自然看成是生命的整体，人也包括在其中。古代日本人的这种色彩观和自然观，成为把握自然和创造艺术美的底流，同时也成为日本原初美

意识的潜质，孕育日本古代文艺的河床。

美，是精神世界的一个领域。原初美意识的形成与民族的精神性格是分不开的。日本民族经过历史上无记载的长期的各种血统混合的过程，形成日本人种的单一化。也就是说，日本各人种渐次混同并融合其原始信仰，调整了民族的对立，最后成为一统的大和民族，形成以皇室为中心的单一的民族统一形态和政治统一形态。对于日本民族的“中和”心理和性格形成产生了很大的影响。这种日本民族历史的特质，成为直接生育日本人的美意识的根底。

以此为基础形成日本民族性格的基本特征——“中和”的性格。表现在对事物观察上的一如性。即对任何事物，比如生活与艺术、宗教与艺术都不看做是对立和分裂，而看做是一如的、结合融化为一的。就是把相异的东西综合为一。日本文化上的“中和”是对伦理道德、宗教意识的高度感受的结果，具有浓厚的伦理道德和宗教意识的效果。这不仅是日本精神文化一个重要的范畴，而且是日本精神的力量所在。

这种“中和”的民族性格，实际上是日本民族最初表露出来的精神结构特质，经过千余年在广泛的社会心理的深层积淀，最后形成日本意识，即日本民族的思维模式，贯串和影响着政治文化、思想、文艺、心理乃至社会整体生活，至今仍然作为日本人的伦理道德和行为规范的重要准则。在日本，调和与统一被认为是最美的，乃至在文学上、美学上作为一种理想的追求，将“中和”之美作为真善美的和谐统一的理想境界。“中和”正是日本民族美意识所追求的最高的“调和美”。它是最高美，也是日本文明赖以统一的精神基础。

同时，日本民族生息的世界非常狭小，只接触到小规模的情景物，并处在温和的自然环境的包围中，养成了简约的精神

纤细的感觉和感情 对事物表现了特别的敏感和纯朴 乐于追求小巧和清纯的东西。表现在对四季的感受性上，显得特别敏锐和纤细，并且含有丰富的艺术性。比如他们在对季节微妙变化的感受中育成优艳的爱，而这种爱又渗透到自然与人的内面的灵性中 从而激发人们咏物抒情的兴致 他们在四季轮回 渐次交替的过程中 纤细地感受到自然生死的轮回、自然生命的律动，这种对四季的敏感，逐渐产生季物和季题意识，影响到其后的整个日本文学的命运。

这种民族简素和纤细的性格最集中凝结在日本民族诗歌——和歌、俳句的短小形态上，且音数和句数都有严格的限制 但却可以准确地捕捉到眼前的景色和瞬间的现象 由于简练、含蓄、暗示和凝缩而使人联想到绚丽的变化和无限的境界，具有无穷的趣味和深邃的意义。同时它也表现在作为最初的小说形式——物语文学上。它们多为短篇，即使形式上的长篇 也很少汇集整体的构想 实际上仍由短篇合成 也是可以成相对独立的故事，全篇以几个大事件作为故事发展的关键和转折 有条不紊地通过各种小事件 使故事的发展与高潮的涌现 彼此融会。这种短小形式而意味幽玄 很符合日本民族精微细致的性格 所以这些短小的文学形态拥有广泛的群众基础。而且 这种纤细、简约性格所形成的对美的追求 不仅表现在文学形式的短小上 而且表现在思想感情的纤细上。

还有日本民族性格含蓄而暧昧 不重理性而重实际 缺乏思辨哲学，对事物观察常常直接诉诸感觉和感情。日本文化形态的一切方面 都是从感性出发 但又以“感觉制约”作为原则，单纯表现主观的内在感情，具有很大的含蓄性和暧昧性，直接影响着日本民族的思维模式的定势。从最能反映民族性格和文学性格的语言来说，日本民族语言的最大特色是具有

极大的暧昧性 文章结构往往省略主语、宾语、述语 多代名词 读者 听者 主要依靠语气、语感、遣词用语、敬语乃至上下行文来体味对话的人物关系。在人际交往和思想交流中的用语 也是表现得非常朦胧和含糊 很少使用明确的肯定词或否定词 净讲模棱两可的话。作为语言艺术的文学 其语言的文学性往往在艺术上和审美上受到其民族语言特性的制约。语言含蓄，而且一词多义，含有极为丰富的思想和复杂的内容。比如作为日本美形态的用语“わび”（空寂）、“さび”（闲寂）二词 朦胧含糊得令人捉摸不定 不易掌握其真义 甚至连日本人也往往分不开两者意义区别之所在，但通过日本美学语言这种用语的多义性和暧昧性，却让人从中可以感受到其民族的性格，可以感受到其美的感动中自带的民族特性。

含蓄的性格具体化地表现在文艺上，是不重形式而重意境 更重朦胧的格调。以日本美术为例 它甚少明晰清透 重隐约和模棱 尤其是文人画更具“超以象外 得其环中”在淡雅中显其异彩。我国已故著名作家郁达夫就日本文艺美的特征曾经说过这样的话：日本文艺“能在清淡中出奇趣 简易里寓深意。”“专以情韵取长”；而余韵余情 却似空中的柳浪 池上的微波 不知其所始 也不知其所终 飘飘忽忽 袅袅婷婷，短短一句，你若细嚼反刍起来，会经年累月的使你如吃橄榄，越吃越有味。（《郁达夫文集》第 10 卷）

日本民族性格的含蓄性直接诱导出余情余韵的文学风采。日本文学作品 无论是诗歌、散文还是小说、戏曲 都尽量节约 压缩其内容 表现文学素材的主要部分 省略其他部分，而着力把握其精髓、神韵 并且通过含蓄性、暗示性、象征性来表现。最能体现这一文学精神的是作为象征剧的能乐，以幽玄作为其表现的第一原则。它充分发挥日本语言的含蓄和妙

用双关语 且每场很短 篇幅不大 道白简洁 却包含着丰富的内容 表演更是含蓄而颇具艺术深度。歌舞伎、净琉璃等戏曲也不乏这种含蓄、暗示、象征的文学表现。

日本民族性格反映在文学表现的特质上，还有重视文学主观的抒情 如果分解这种抒情的主观性质 不难发现其纤细性和感伤性是非常强烈的。《万叶集》自然观照的歌表现出非常纤细的感情，尤其恋爱的思慕和别离之情所流露的哀愁之纤细、自然和纯粹 恐怕是其他民族不多见的。另外 对自然和人的理解 多是运用直观直觉的机能 感情因素多于理智因素 感觉因素多于理性因素 其文学表现的情调性、情趣性是很明显的，而且影响着其后整个文学的发展方向。

#### 第四节 原初文艺与性崇拜

爱与性是人类生活和文学艺术的重要主题，人们将爱与性的完美结合作为一种美的存在而执著追求。爱与性的发展 受到不同时代、不同国家、不同民族和不同文化圈的宗教、道德、法律、风习 乃至美意识的制约 在文化史、文学艺术史上留下多彩的内容。一般来说 在文学上探索爱与性 不完全是生理和心理的作用或伦理道德的规范，而是爱与性所具有的美学方面的意义。爱的内容非常广泛，但惟有男女异性之间的爱是性结合，而且表现得最为亲密和最为热烈。但男女之爱不单纯靠性结合来完成，它有着多层的结构和多种的完成方式。也就是说，性是爱的结果，是心灵与心灵的契合，然后才能带来精神与肉体的完美结合。如果将性与爱的秩序颠倒 性就会变为纯粹的肉欲。如果将性与爱分离 人就会成



为性的奴隶和工具。在文学上对爱与性的不同表现，也大致源于这种对爱与性的不同态度。

日本土著原始神道的一个特征，是对生殖器的崇拜。从绳纹时代的遗址可以发现 以石棒象征男性生殖器 女性土偶突出性器官部分。到了弥生时代，在农耕的祭祀仪式上将性器官作为农业生产力的象征，成为膜拜的对象物。在大和飞鸟时代明日香村石神出土的男女石人像，就塑造出类似道祖神那样拥抱的形象。

在日本的原始信仰中，性器官还是一种象征生命的力量，具有无比的咒力，连魔鬼遇上它也逃之夭夭。比如在《古事记》的神话中记述高天原和苇原中国被恶神起哄捣乱 灾祸齐发 天漆黑一片。天宇受卖命神以天香山的日影蔓束袖 以葛藤为发髻 手持天香山竹叶 扣空桶于岩户之外 脚踏作响 状如神魂附体，胸乳皆露，裳扣下垂及于阴部。于是高天原震动 八百万神哄然大笑。恶神被驱 天照大神即出岩户 高天原和苇原中国自然明亮起来。还有这样一个神话故事：两个女子被一群妖魔鬼怪追赶 她们乘船逃跑 魔鬼穷追不放 两女子走投无路 巧遇女神 女神让两女子露出羞部 自己并率先垂范 两女子照办 魔鬼们果然在一阵无掩饰的狂喜之后散去。据统计 在《古事记》的神话部分就有 35 处类似这样的性和性生殖器描写。

这种有关男女性器官的传说和神话故事很多，并广为流传于后世。在神道仪式上 抬着神的性器官象征物游行，一方面作为一种驱邪的办法，一方面以此表示对神的崇敬 让神快乐 俗称“神乐”。这种敬神活动 奠定了民间的文化的基础，后来“神乐”演变为宫廷或神社祭神的一种舞乐 在近古时代，发展为古典戏剧能乐、狂言和歌舞伎中的一种舞乐或舞事。

古代民族宗教——原始神道信奉生殖器，是将它视为表现咒的一种力量。

土著原始神道对自然神的崇拜，也包括对性的崇拜。所以日本的起源神话是从爱与性开始的，历史传说中的自然神与人性息息相通，也是有人的欲求的。所以日本古代文学对性的表现是非常坦率，也是非常认真的。比如，《古事记》中所描写的伊邪那岐和伊邪那美男女两神，奉天神敕令，从天而降，他们结合的过程是伊邪那岐和伊邪那美下凡后，看见一对情鸽亲嘴，他们也学着亲嘴，目睹一对一对结合，受到启发，于是这对男女神无从自掩地合而为一，最后生下日本诸岛、山川草木，以及支配诸岛和天地万物的太阳女神天照大神和八百万神。这男女两神的爱与性的结合，被称为“神婚”。《日本书纪》则以阳、阴二神的结合来表现类似的故事。因此日本古代的祭祀，并排摆上阴阳石，作为性结合的象征。以此相传，日本神是可以泰然地享受爱与性的快乐，不存在基于宗教原因的性禁忌。尤其是《古事记》、《日本书纪》是敕撰集，更具有规范性的意义。

日本古代最早的爱与性的文学素材起源于上述“神婚”，也是很自然的了。这种“神婚”的特征是男女的爱与性都是发生在漆黑的夜晚，因为古代日本人认为神的时间带是夜晚，只有夜晚才能接触到神；同时日光、月光是神附于大地的咒力，在日月光下求爱是绝对禁忌的。所以《古事记》、《日本书纪》所描写的男子到女子家求爱必须站在神的位置上，夜访早归，而且只限一夜，早晨分离后，他们的爱与性就结束，有时女子对男子的面目还来不及辨清呢。所以“神婚”又叫“一夜夫”、“一夜妻”。这是上古日本人的性的飨宴。

日本古代文学在原始神道这种精神的影响下，对爱与性

采取的是非常宽容的、开放性的态度，并形成性解放的习俗。比如未婚或已婚的普通男女，于春、秋两季选择佳日，在特定的山地郊野，举办“歌垣”，彻夜舞蹈，唱求婚歌，彼此相中，就举行性的飨宴。《释日本记》这样记载道：“男女集合咏和歌，约定为夫妻而性交也”。这种性解放的习俗，不仅限于贵族阶层，也普及于古代庶民社会，影响着日本人对爱与性的伦理观，以及日本文学的审美情趣。

《万叶集》第 12 卷古今相闻歌类就集中收入许多“歌垣”上的咏歌。比如这一卷的一首歌是这样咏唱的：“行入石榴市 / 街头立几时 / 当年同结纽 / 可惜解于兹”如今还有大和时代三轮山西南麓最古老的城镇石榴市交通要冲一处古代“歌垣”的遗址。同歌集第九卷高桥虫麻吕的一首为登筑波岭的歌垣日而作的长歌中也唱出：“鸺住筑波山，有裳羽服津 / 津上率往集 / 男女少壮人 / 来赴歌垣会 / 舞蹈唱歌新 / 他向我妻问 / 我与他妻亲 / 自古不禁者 / 即此护山神 / 只今莫见怪 / 此事莫相嗔。”这可以引证当时“歌垣”这种庶民社会的自由性爱习俗的存在。

古代最早的物语文学《竹取物语》、《伊势物语》等也大多以爱与性作为主题，逐渐形成日本文学的“好色”的审美情趣。

《竹取物语》叙述众多男人不分日夜来到辉夜姬家里，向辉夜姬求爱，均徒劳无益，于是回心转意，不再来了。然而其中有五个有名的人不肯断念，还是日日夜夜地梦想着，继续不断来访。作者将这五个热心求婚的人形容为“好色的人”，以此来表达他们的恋情之深。比如描写他们在辉夜姬家外面吹笛和歌，非常社交性地、游戏性地表达自己的恋心。

《伊势物语》描写作为主人公原型的著名歌人在原业平的种种恋爱相，象征性地显示了当时好色的实态。比如第 38 话：“……这时候，天下有名的好色家源至也来参观。他看见这边

的车子是女车，便走近去，说些调笑的话。源至最爱看女人，便拿些萤火虫投进女车中去。车中的女子想：‘萤火的光照不见我们的姿态吧。’想把萤火虫赶出去。这时候同乘的那个男子就咏一首歌送给源至 歌曰：‘枢车深夜出 / 断送妙龄人 / 可叹灯油尽 / 愁闻哀哭声’。源至回答他一首歌曰：‘枢车行渐远 / 忍听哭号啕 / 不信芳魂游 / 也同灯火消’。作为天下第一的好色家的歌 未免太平凡了吧。”

从这里可以看出，作者所描写的五个有名的人及源至这种恋爱 是作为一种美的价值 与优雅和风情结合 这是原初“好色”所含有的特性。又比如《伊势物语》第 32 话：‘从前有一个男子，和住在摄津国菟原郡的一个有春心的老女通情。这女子察知这男子正在考虑 今后倘回京都去 大概不会再到这地方来，她就怨恨这男子无情。男子咏了这样一首歌送给她：‘可恨情难忘 / 思君多苦辛 / 形同石矶岸 / 芦密满潮生’。女的回答他一首歌道：‘君心深似江湾水 / 舟楫如何测得来’。一个乡下女子咏这样的歌 是好呢 还是坏的呢 总之是无可非难的吧。’

这话描写老女与在原业平的恋爱 没有肉体的接触 但她仍有“春心”表达她的好色的洗练 她在性方面的旺盛 她的性欲仍然是非常强烈的。但不是盲目的本能的性冲动，而是将好色，即恋爱情趣与艺术和美完全融合。这是好色理念的最重要特征 也是平安时代文学的主要特质。最后一句“无可非难”是作者对这种好色理念和审美情趣的肯定。在这两部物语之间问世的《古今和歌集》的五卷恋歌中 有不少歌 尤其是在原业平的歌也体现这种好色的审美情趣。

在原业平在右近马场骑射之日，行至该处，从车帘之下，依稀见一女子之面目而赋诗曰：“相见何曾见 / 终朝恋此人 / 无

端空怅望 / 车去杳如尘”。在原业平去伊势国时 与斋宫宫人暗中相会。翌朝又无法遣人致意。正思念间 女方送来此歌：“君来抑我去 / 自觉已茫然 / 是梦还非梦 / 如眠又未眠。”在原业平答歌曰：“此心终夜暗 / 迷惑不知情 / 是梦还非梦 / 人间有定评。”

《三代实录》记载 在原业平“体貌闲丽 放纵不羁 略才无学 善作和歌”。当时的所谓才学 是指汉学尤其是儒学。在原业平的所谓无才学，就是没有或少有受汉学、儒学的影响。另据古注，在原业平与女性相交共 3733 人 其好色自然不是专一对象，而是将热情倾注在众多的女性上。从这两首歌可以看出 其追求不仅是肉体的价值 而且更重精神的价值 更重精神与肉体的完美的统一。

《古今和歌集》假名序中做了这样的释义：“然而神代七世 时质人淳 情欲无分 和歌未作。逮于素盏鸣尊到出云国，始有 31 字之咏 今反歌之作也。其后虽天神之孙 海童之女，莫不以和歌通情者 中略 其业余和歌者 绵绵不绝。及彼时变浇漓 人贵奢淫 浮词云兴 艳流泉涌 其实皆落 其花孤荣，至有好色之家。”由此可见古代性崇拜育成的“好色”美理念，不完全是汉语的色情意思。“色情”是将性扭曲 将性工具化、机械化和非人化 而“好色”是包含肉体的、精神的与美的结合，灵与肉两方面的一致性的内容。比如古代文学以好色——恋爱情趣作为重要内容 即通过歌来表达恋爱的情趣 以探求人情与世相的风俗 把握人生的深层内涵 所以含有常情的一面 并不能理解为卑俗的文学 况且它与物哀、风雅的审美意识相连，是独特的美学价值和文学意义的。在日本古代文学中能称得上“好色家”的 必须具备两个基本的条件：一是和歌的名手；二是礼拜美，即在一切实价值中以美为优先。可以说，“好色”不是性的颓废现象 而是作为一种美的理念

在《魏志·倭人传》中也认定“其俗不淫”。

从思想背景来说 古代日本社会信仰土著的神道 认为世界是神的大系 爱与性也是属于神的 以神的意志来行动。而神道对性爱是开放性的。比如 日本的歌始源于神的咒语 用歌来歌颂“神婚” 这便出现上述“歌垣”这种求爱的方式。是在神的名义下爱与性的解放方式，可见神道文化是肯定这种自由的性爱及其审美价值取向的。6世纪严格禁欲的大陆佛教传入日本 日本佛教衍生出许多宗派 打破了传统佛教禁欲的戒律。尤其是平安时代初期，通过空海从中国引进的真言密教 其经典《理趣经》称男女性欲本来是“清净”的东西 通过交媾进入恍惚之境、一切自由之境 从而达到“菩萨”的境地；同时性交快感高潮的瞬间 进入超越的心理状态 就达到解脱的境地。真言密教这种清净、逐情而至悟达的思想 以及“男女合一、色心不二”的性思想与日本本土上述神道的性文化意识的结合 对现世性欲的积极肯定 不仅对当时贵族的好色风习和好色思想的形成产生重大的影响，而且加速了好色文学思想形成的过程。

另有一个不能忽视的因素，就是与性问题有关的医学思想的传播。比如，当时宫廷医官将中国传入的医学书分类为30卷 书名为《医心方》 其中将性科学单独列为一卷《房内篇》 记载着持天的阳气的男人与持地的阴气的女人 通过相交 交换热能 可保持健康云云。它还记录了男性“一夜与十女尤佳”。这不仅成为贵族社会一夫多妻制的理论依据 而且成为支撑“好色”文学的科学思想。

古代性崇拜和性解放意识，不仅影响着当时日本文艺创作 而且作为一种文艺思潮 超越历史和时代 而成为一种普遍的审美价值取向。



第二章 口头文学的传承



言灵信仰与咒语的产生——祝词·宣命的原型——  
神话·传说的渊藪——古代歌谣和短歌形态初现

## 第一节 言灵信仰与咒语的产生

口诵传承的原初阶段 形成三个系列：一是咒语、祝词、宣命系列；二是神话、传说系列；三是原初歌谣系列。这些口头文学的动机 是由各种形的重叠产生的 以不自觉的生活意识为中心，而不是带有明确的文学意识的。这种不自觉的生活意识 与劳动、信仰和性欲的意识结合得非常紧密。从本质上说，它们只不过是当时实际生活的自然胚胎。口头文学是口诵传承 并无文字记载 给研究这一时期的文学带来一定的困难 只能依靠考古学的发现、民俗学的考察和后世记录下来的文献 尤其是集咒语、祝词、神话、传说、歌谣等口头文学大成的《古事记》、《日本书纪》（两书简称《记·纪》）、《风土记》——



也许这些文献还经过朴素的、一定程度的文学润色——来窥视上代口头文学的状况。

如上章所述,2 世纪的邪马台国卑弥呼巫师,开始主持祖灵祭祀仪式。从 4 世纪后半叶至 5 世纪前半叶的古坟石室的壁面以直弧纹装饰象征划定棺内灵所的禁域,具有封禁的咒力,同心圆纹象征镜具有除邪镇魔的灵力,都是富有咒术的意义。而且祭祀仪式上念唱体现神灵、祖灵的咒语、咒歌,祈愿神灵、祖灵的祝词,跳起慰藉神灵、祖灵的舞蹈——表现原初的神的姿态。对神的祭祀形式由原初的对自然神崇拜发展为定期的对祖先神(祖灵)祭祀形式。

原始社会人们相信语言是有生命和感应力,即是有内在的神灵。也就是说,言灵——语言的精灵带有灵性和咒性,可以起到求吉避凶和主宰人们幸与不幸的命运的作用。即传达神言,可以左右现世一切的事。它不仅传达某种意思,而且具有某种超自然力。这一切都基于日本先民特有的言灵信仰。

关于言灵信仰的文字记载,在日本古代最初的文字文学作品《古事记》、《日本书纪》、《风土记》中虽有记录咒语的神话故事,但未出现过“言灵”二字。最早出现“言灵”二字的是在《万叶集》中,如山上忆良的“言灵昌盛国”(卷 5 ~ 894),柿本人麻吕的“言灵助国福”(卷 13 ~ 3254),强调了语言的灵性所诱发出来的强力作用——与建国有关的作用。山上并且说明言灵的由来是“神代相传来”(卷 5 ~ 894)。他还为遣唐使多志比广成一行以题词“言灵之幸”四个字和钱词《好去好来》歌相赠,祈祷他们安全出航。可是言灵大多见诸于《万叶集》的“招迎”、“拔除”两类歌上。以“招迎”为主。比如天智天皇不豫时,倭臣太后奉祈愿歌一首曰:“放眼仰望万里穹/祈愿御寿天长久”(卷 2 ~ 147)。这首歌形象地描写太后仰望苍穹,

祝愿天皇的生命充盈于太空，实际上要运用言灵作用来祝愿圣寿天长地久。这是万叶歌中表现“言灵”思想的范例。“祓除歌”较有代表性的例子是民部少辅多治真人土作歌一首曰：“住吉斋处神言传 / 来来往往快行船”（卷 19 ~ 4243）。古代日本人甚至将“言灵之幸国”作为日本国家的美称，意即语言的灵性带来幸福的国家，表达了言灵是当时的一种共同的思想信仰。

还有含“招迎”和“祓除”双重意义的镇魂歌，即挽歌。这是以信仰灵魂不灭作为思想基础的。在佛教里，人死后尚未完全迎世冥界之时，先进入“中有”状态，即死尚未完全成为事实而在生死界游离。万叶歌中的挽歌就是以这种死与生紧密结合的殡仪为基础的。柿本人麻吕的挽歌也留下许多“言灵信仰”的残影。比如他以歌的形式再生咒词，曰：“十字街头乞言灵 / 问卜能否逢吾妹”（卷 11 ~ 2506）。

万叶歌中所表现的言灵，不仅是语言表现，而且是言外所思，即只有彻底理解言灵思想，才能获得神的心，代神发出语言，才能发挥言灵的效应。平野仁启在《万叶批评史研究》中指出：“言灵不仅是指语言的灵妙运作，而且是指掌管理解言外所思的神。”

作为口头文学的重要系列的祝词，起初实际上是一种祈祷声，企图通过言灵表现来获得“言灵”的效应。这是由于原始人或古代人不理解某些自然现象，尤其是凶恶的自然现象，便把它们归结到精灵的作用。现存“祝词”都是奈良时代末期以后记录下来的。这些“祝词”实际上是神道的祈祷文，举行神道祭祀仪式时，在神前颂唱，以申述自己的意志和祈望，包括祝福与祈咒，以求助于言灵的力量。一般说词所申述的中心思想多是祓除污秽、罪孽、灾祸、邪恶，也有祈求保佑国泰民

安、五谷丰穰，创造一个清净的世界的。

上古祝词以祭的形式作为载体，尊重言灵是以重视调和语言与精神作为基础。所以“言灵”的语言含有极为丰富和复杂的内容，它不仅是向神发出，而且是由神来发出，而神是通过祭神的人获得神的精神，代神发出的。所以也称神语，语言与精神的调和一致，发挥语言的最大效果。也就是依靠语言的力量和表现方法构成日本的原初文学形式和酿成日本古代文学意识的基本思想定向。从总的思想倾向来说，祝词的目标是企图通过言灵思想来实现人的意志——“崇神荣国”的意志。其基本精神是真诚、明朗的，很少带有“あな”、“あはれ”这种哀叹和感伤的情调。所以在祝词里很难找到原初歌谣中那种咏叹的感动词。铃木重胤在《延喜式祝词讲义》一文中说：“事之极至，无外乎语言。然，语言实有引导人的灵魂之使命。语言成为引导灵魂、培育灵魂之器物也。”

可以说，日本上古的神话、传说、原初歌谣、祝词都是言灵思想的产物。这一口头文学的生活意识究其原型都可以还原为言灵思想。《神代记》所载大国主神生产出云国，特别提到“乃兴言曰，‘夫苇原中国，本自荒芒。至及磐石草木咸能强暴。然，吾已催伏，莫不和顺。’”同时提到：“然，彼此多有萤火、光神及蝇声邪神，复有草木咸能言语。”这里所载的磐石、草木是十分理解言灵的。它们以此对抗强暴或邪神，目的是为了对现实的要求，即以建设国家和皇室为目标，方法是把人的语言能力理想化。正如《续日本纪》（797）中所写道：“万代祈盼天皇之治世，向佛也向神祈祷。语言是依靠这个国家的本来语言，而不是借用汉语。”日本这倭国是言灵丰富的国家，有古语流传下来，有神语传承下来。”也就是说，神话传说这类口头文学“向佛也向神”，以神为主流，用自己独特的“言

灵”来探索宇宙的创造，其中心思想是追求心即精神性的东西以及以神和皇室为中心的统—性和凝聚性，具有神意识和某种程度的国家意识。

这种言灵思想，实际上是神灵信仰的延长。它不仅是上代日本民族的一种语言观，而且也是上代日本的重要信念，是地地道道的日本民族的本土思想，或曰土著世界观。上代日本民族的信仰原始神道，以万物有灵、自然生成为中心思想，将语言也神格化，形成日本特殊的言灵思想。换句话说，言灵思想根植于日本固有的神道信仰。神道并不像佛教那样用神像或经典等具体的东西来表达自己的信仰和意志，而且也缺少“灵魂救济”的思想，所以佛教的自然倾向、咒求要素和说法方式容易为神道所受容，使原来内容不明确的言灵思想融进了佛教重功德思想。尤其是佛教信仰从心性出发，表现了神圣的真实心与日本神道信仰的“真事”、“箴言”邂逅达到“神佛融合”，开始将“言”与“事”、“理”与“智”作为一如来思考，“言灵”就充实其思想内容。对作为日本古代最原始文学形态的咒语、祝词、神话传说，乃至原初歌谣、前期的万叶歌的形成与发展，都产生了重大的影响。

最早通过言灵信仰表现出来的咒语，作为最原始的文学，是文艺未分化的母胎。日本发现的最古的艺术作品绳纹式土偶，可以视作不单纯是艺术品，而是作为咒的祭祀仪式所使用的道具之一。咒的祭祀仪式分为行为部分和语言部分。后者便是咒语。也就是说，咒语通过语言来表现祈祷丰收和求生克死等的原始愿望。语言是有实现愿望的作用的，即是存在咒力和咒性的。因此咒语就有别于日常性的语言，初具言灵的性格。

随着上古人类文明的进步，适应当时政治的要求和农耕

经济的需要 祭祀的意识发生变化 仪式也复杂化。于是出现在《雄略记》中的接近于祝词的“天语歌”在祭祀的祈祷中表现了一定的感动的感情 在祭祀仪式上 通过行为部分比如感动而发出的简单律言 感动而手舞足蹈 以及通过语言部分进一步表现了人对生命的切实的原始愿望。这种信仰与感动的结合 这种简单律言、手舞足蹈和咒语相伴而生成作为最初文明的音乐、舞蹈和口头文学 成为孕育文学艺术的母胎。《古今和歌集》的假名序就承认这种祭祀仪式的生命表现 以及在古坟的壁画所描绘的狩猎仪式的行为部分，都是感动表现和感动感情的起源，也是作为文明支柱之一的文学艺术生成起源的重要因素之一。

同时 上古人追求言灵的效应 是带有为了人的生存的实用目的 即最原始的生命意识。这样咒语要具有咒力 人们就需要选择具有咒力的语言 并使之洗练化 反复使用和记忆这些咒语，在祭祀仪式上便出现传诵这些与日常性的语言不同的文学语言现象。即语言具有抑扬发声法的传诵文学性格，并且具有传承价值的内容。传诵语言便从日常性的语言独立出来，传诵语言成了文学化的契机。直到出现万叶歌人柿本人麻吕时代的前后，语言才开始从原初的音乐舞蹈分离出来，形成独立的诗歌形态。

从“天语歌”发展到祝词 由单纯的感动的感叹声音语言，发展到口头传诵的文学，这是在文字产生之前的事。咒语从咒愿除病、求雨祛灾到庆祝丰收、出生、婚姻、战斗胜利等 表现了人类最原始的愿望，即围绕生与死的主题。咒语这种最原初的文学形态，具有更多的生活意识的要素。一般表现在祭祀上 以神为中心 立足于对神灵的信仰。实际上 言灵信仰是神灵信仰的延长。它不仅是上代日本民族的一种语言

观 而且也是上代日本的重要信念 是地地道道的日本民族的本土思想。上代日本民族的信仰是以原始神道信仰为主，以万物有灵、自然生成为中心思想 将语言也神格化 形成日本特殊的原始神道精神。还有 在祭祀上 咒语多带语律 接近无意识的文学语言，而且祭祀上的表现行为伴随着原初的音乐旋律和舞蹈动作，初具音乐和舞蹈的基本要素。从一个方面说明 当时的口头文学与音乐舞蹈浑然 处在未分化的混沌状态，即文学尚未脱离其他文化艺术形态而独立存在。

咒语是企图通过咒术的手段，达到实现人的最原始最本能的求生克死的愿望。所以在最初的绳纹时代，日本先民就举行咒术的仪式 通过咒语 以感应自然界 求得渔猎丰饶、生的渴求、灵魂的救济和共同体的安定。这是因为这种种愿望可以通过人对自然界和自然界对人的相互交流和感应作用而达到。简言之，古代先民的生活和行动都是受咒术所支配的。

因此 咒术所使用的语言 与具有传达意思机能的日常性的语言不同。咒语是在承认特定的语言具有一种咒力才能成立的 通俗地说 咒语是神授的语言 即神语 直接表现神的意志 它具有感应的机能 使之富有咒力的神圣性格。因此咒术所使用的语言 除了具有咒力——言灵作用的基本特征以外，还具备了以下两个特征：（一）语言洗练化；（二）带韵律性。这样咒语才能形成以语言作为表现媒体的文学的胚胎。

富士谷御杖对普通日常性语言和咒语的区别做了这样的比较：“本来 语言是无形的。咏歌乃有形也。一切无形的东西没有灵性。有形的东西有灵性 且不死灭。”同时论述了咒语所具有的言灵：“所谓言灵 乃在蕴涵在语言的活用之妙物也（中略）语言有灵性时 就自然地有助所思 相通神人。可以说 这是一种不可思议的幸运 也就是我国有咏歌的原因所

在。’<sup>①</sup> 他所说的咏歌，是指咒语。咒祷有祸福两种，即咒术分为黑咒术和白咒术，咒祷凶吉。

《古事记》就黑咒术有这样的记载 在“兄弟海幸与山幸”的神话故事里 弟山幸失了兄海幸的钓钩 山幸破剑 做了五百个、一千个钩做赔偿 海幸都不要 偏要原来的钓钩。山幸求助于海神 海神从鱼群中找回那个钓钩 交给山幸 并授予咒语“烦恼钩、着急钩、贫穷钩、愚钝钩”以对付海幸。山幸按海神所教还钩给海幸时念了上述咒语 从此海幸更加贫穷 起了恶心 攻击山幸。山幸拿出满潮珠来 使他陷溺 他哀求时，拿出干潮珠救他，使他受苦以做惩罚。

在《日本书纪》里也记录了类似的黑咒语 火远理命失去了钩针，海神教他归还钩针给其兄时说了这样一句诅咒的话：“贫穷之本 饥谨之始 困苦之源。贫穷钩、灭绝钩、衰落钩。大钩、猖獗钩、贫穷、愚钝钩。”这短短的词句 也充分发挥黑咒力。

《古事记》同样记述了不少白咒术 即神颂国家的平安和人生的光明。在“美和的大物主”的神话故事里神颂国家平安 崇神天皇在位的时候 疫病盛行 人民将要死尽。天皇很是愁叹，于是斋戒沐浴，求梦于神。大物主大神乃于梦中显现 咒言道：“这疫病乃是我的意思。去找意富多多泥古来 给我祭祀 那么神的灾祟不起 国家可以平安了。”遂遣使找到意富多多泥古后 命其为斋主致祭 还规定了祭祀制度 制作了许多祭品献给神祇 对诸神亦悉献奉币帛，一无遗忘。因此疫气悉息 国家平安了。

在“根之坚洲国”则叙述神颂人生的光明 大穴牟迟神遇

害 母神将他救活 担心他再次被杀害 让他逃到根之坚洲之国，寻找速须佐之男命大神求助。他来到速须佐之男大神那里 大神的女儿须势理比卖出来，一见钟情 相约为夫妇 回去告诉父神：“来了一个勇壮的神”。父神出来看见后说：“这乃是苇原色许男命”并让他睡在蛇屋。他的新妻须势理比卖神把一块辟蛇的巾交给他 并言道：“假如那蛇想要咬你 将这巾摇动三遍 打退它吧。”大穴牟迟神依照所说的做了 蛇自然安静下来，故得平安无事。这两个故事中的神语，作为白咒术，直接表现了神的良好意志或意愿。

这种黑咒 白咒的例子还见诸于《风土记》、《续日本后记》（869）等文献。而且在万叶歌，特别是在柿本人麻吕的长歌有关皇室的杂歌和挽歌中流贯着这一原初咒祷文学的血脉。比如 在明日香皇女木缶殡宫之时、柿本人麻吕所作的长歌中就有这样的祷吉的句：“……天长地久不断绝 / 一念此名便相思 / 千秋万代无穷爱 / 皇女馨香明日期”表现了对逝者永垂于“天长地久”、“千秋万代”的最美好的祈愿。

可以说 作为最原始的咒术宗教的发展 咒术仪式从内容和形式的充实 形成了多样的性格。从咒术内容来说 有祈愿渔猎丰收的经济行为、维持共同体安定的政治行为 在个人的抚慰救济灵魂这点上 又有宗教的行为。从形式来说 有语言的部分 成为咒术祭祀仪式的不可或缺的组成部分 但也有行为部分，也就是念咒时的手舞足蹈。在其内容与形式的总体结构来说 它既是一种最原始的宗教现象 也是一种文学、舞乐胎动的现象。

咒术的内容与形式就成为文明整体未分化的母胎。咒术的形式与祭祀形式的形成是完全一致的，祭祀形式的发展推进了原始信仰从咒术世界中解放出来，成为日本土著原始神



道信仰的起点和日本原初文明的基本特征。原始神道的宗教观念的演化 从自然灵、观念神(精灵)信仰 到人格神(信仰祖先神、祖灵)其信仰意识彼此是相通的,只不过信仰的对象以将统治者神格化而塑造的神灵和家神的祖灵为主,其后发展为同氏族的祖先神,作为一门一族的守护神具有浓厚的氏神要素,是氏神的原型。到了氏神已超越血缘性,包括非血缘关系者,其机能是镇守一定的地域的。自然神、观念神也往往人格化,以人格神的形式而出现。总之,原始神道不是信仰单一神,而是信仰多神,将所有礼拜的对象都称为神,是属多神教。

在 6 世纪中叶从大陆传入佛教之前,原始神道是农耕社会惟一的宗教实体。弥生古坟时代进入农耕社会之后,农耕祭祀形式由地缘性和血缘性组合的农业共同体主持,逐渐形成日本民族的土著宗教观念和仪式——原始神道。原始神道的观念,将宇宙分为三个世界:一是天上,称高天原(天国)是诸神居住的光明世界;二是地下,称夜见(黄泉)是死灵居住的黑暗世界;三是居于两者之间的地上,称苇原中国,是光明与黑暗、昼与夜、吉与凶、善与恶交错的人间世界。因此日本古文献《记·纪》将神的居处视作高天原,死后居住的世界是黄泉国,地上人间是苇原中国。而高天原是天皇的祖先神——天照大神所主宰的。它们记述神代之初生成于高天原的三神代表宇宙的根本和生成力,存在幽冥中,不出现于世间。天照大神来到苇原中国,带来了神圣的稻种。所以神话中稻种的起源,是“事始高天原”。换句话说,原始神道信仰农耕的“业”也是起源于高天原。

原始神道思想的核心就是祓禊。所谓祓禊,是祓秽而行禊的意思。这是祭祀仪式上必备的功课。关于祓禊之事,最早有文字记载的是《古事记》,记述了神话中伊邪那岐和伊邪

那美男女二神生了国土后，通过行禊而生天照大神等三神。伊邪那美生下火神后死亡，到了黄泉国，身体腐烂恶臭。伊邪那岐到黄泉国去找伊邪那美，对死的污秽十分恐惧，归来后说道：“我到很丑恶很污秽的地方去了，所以必须洗净我的身体。”于是便来到筑紫日向国桔小门的阿波岐原河边，举行祓禊仪式。因上游流急，下游流缓，乃扔弃身上所有污秽之物，入于中流，在河中祓禊，用水净身，并因洗涤身体而生下诸神。这是原始神道祓禊仪式的最原始记录，说明日本原始神道将污秽作为“原罪”。后来这种祓禊思想，也表现在祝词里。

举行祭祀的祭坛，十分简陋。最早是在祭坛周围竖立几株原本木柱即神篱，或周围用岩石围上，悬上草绳作为磐境，以标示出神域来，比如现在奈良三轮町的大神神社仍以三轮山作为神体，山形县出羽的汤殿山神社仍以巨大岩穴作为神体，而大多数祭坛是设在森林中，以树作为神体，神域是不能没有树木的。可以说，日本原始人认为高山、巨岩、大树拥有巨大的生命力，它们的精灵是生命的象征，便产生了对它们的精灵的信仰。所以原初日本祭祀的地方，没有修建社殿。日本最早的神社社殿建筑物伊势神社，原来只是伊势地方庆祝农渔业丰收的祭祀的地域，随着古代国家的成立，从原始神道发展到国家神道，于传说中的崇神、垂仁时代才在这里建筑成社殿，发展到现今的神社建筑物，仍无一不是依山傍林而建的。

如上所述，春、秋两季举行祈年祭和新尝祭，便迎神从天降临神域——祭坛，祭祀仪式都在夜间举行，祭祀完毕，将一切祭具、祭品打碎埋在神域里，神也回归自己的居处高原。可以说，这种没有为神灵而修筑固定建筑物的神域，是神社的最古老的形式。所以原始神道也称神社神道。这种没有在神

域里设置象征神灵的固定崇拜偶像，表现了神道信仰的对象是观念神——神的精灵，并把神灵的作用、力量、观念等神格化、多神化。《魏志·倭人传》在叙述作为司祭的邪马台国女王卑弥呼时，就有‘事鬼道，能惑众’的记载，说明了这种原始宗教信仰的威力。至此原初先人对自然、性欲的个体感情的表现，自咒语、咒歌起就发展为共同体的共同感情的表现，与宗教信仰、祭祀结合而存在实际生活中。咒语、咒歌成为形成日本古代宗教、艺能和艺术品的原质，也蕴涵着文学的因素。可以说，古代文学艺术是以咒的祭祀形式作为母胎发展起来的。

民俗学者折口信夫分析说：“神以来，相传承传的东西，并诵之时，就相传成为神自身的信仰。若只作为祭祀仪式的一部分，赐予圣者冷静的仪式，这样其词章就不失神圣观。其咒语，即是训谕，是律法。与此同时，又是紧系过去和现在的对部落的保证典章。它渐次失去现实意味，以致具有历史观。即咒语是咒语的同时，又可以看做是口头的契约文。是重过去神意之处而产生的一种词章的威力。根据前代与此时期的思考方法，培育和生成祝词以前的祝词。咒语成为历史观，内容就增加历史的东西。这样，咒语分化，就产生叙事诗（中略）在叙事诗中，将自然地区别出来的抒情部分，作为特别关键的部分，成为独立出来的东西。这一部分已不是最初的东西，而是抒情的内容，它是作为神或圣者的语言，在本身的叙事过程中产生的。叙事诗全部都是神语，但其过分叙事而不是抒情，从这里产生浓厚的‘真言’（まこと）的部分。然而，可以认为，为了歌的成长，比起神的宣词来，毋宁说是咒语的威力大（中略）咒语的叙事化，就是抒情的。咒语中特别专门的部分，就被称作歌。歌本来就是抒情诗。而且在咒语系统方面，作为主要的倾向发达，最终连同宣词方面的主要部分，也

导出歌来。从咒语产生歌 与从宣词产生叙事诗 即使在理论上是可以这样区分，而事实上是不能这样划分的。是相互作用和相互影响的。因此从叙事诗中可能产生抒情诗来。<sup>①</sup>

从民俗学的考察出发，折口信夫将原始阶段的叙事抒情文学的产生溯源于咒语 由咒语达到叙述神事的历史由来、叙述神事的过去和现在、历史和现实的关系 由此逐渐形成诸神的故事 这便开始具有叙事叙情的要素 即这一原始的文学形态 叙事与叙情尚未分化 它揭示了从咒语产生叙事诗、抒情诗的路径，从一个方面论证了以言灵思想为根底的咒语是日本最原始的口头文学形态。

## 第二节 祝词·宣命的原型

日本古代社会是祭政一体的体制。祭是天皇奉事神祇，政是臣民奉事天皇。祭祀神祇 向神上奏时所用的语言 称作祝词；奉天皇敕令向臣民宣示政治时所使用的语言，称作宣命。两者都是祈愿国泰民安。祝词·宣命的展开 催生着原始的文学形态——咒祷文学。咒祷文学的产生也是基于言灵信仰的 它企图通过“言灵表现”——用一种至善至美的语言在神前咒祷 以获得最佳的“言灵效应”是从咒语脱胎而出 渐次作为祝词和宣命而发达起来的。

作为口头文学的重要系列的祝词和宣命，实际上是神道的祈祷文，举行神道祭祀仪式时由中臣、斋部神官在神前颂唱 以申述某种的意志和祈望 包括祝福与祈咒 以求助于言

① 折口信夫：《大和时代——古代文学研究》，《讲座·日本文学》第9～12页 岩波书店1933年版。

灵的力量。一般说祝词所申述的中心思想多是祓除污秽、罪孽、灾祸、邪恶，也有祈求保佑国泰民安、五谷丰穰，创造一个清静的世界的。

可以说，古代祝词以原始神道的祭祀形式作为载体，尊重言灵是以重视调和语言与精神作为基础。所以，言灵的语言含有极为丰富和复杂的内容，它不仅是向神发出，而且是由神来发出，而神是通过祭神的人获得神的精神，代神发出的。所以也称神语，语言与精神的调和一致，发挥语言的最大效果。

原始祝词与咒语未分化，它既包括咒语，又含有致祷、祈祷、祝言、祈誓等更多的内容，但均无完整的文字记录，只根据文献的推测来说明。比如《记·纪》神话有关伊邪那岐从黄泉国归来，举行祓禊，洗涤身体的污秽的叙述，是最早记录了作为祭祀前段神事的祓禊的起源，以及记录了天照大神隐藏在天之岩户时，天儿屋命祷告的祝词：“布刀玉命持币，天儿屋命致祷”、“相与致祷焉”、“神祝之”、“广厚赞辞祈誓矣”等，说明了祝词是使用善言美辞的。

文学史上所说的祝词，现存的都是奈良时代末期以后记录下来的，其中以醍醐天皇于延长五年（927）敕撰流传至今的《延喜式》（全 50 卷，第 8 卷所记载祝词最为完整，它由藤原忠平、藤原清贯、大中臣安则、伴久永、阿刀忠行等 5 人奉敕编纂，内容叙述神祇关系、朝廷的礼仪、诸司的运营、百官的政务等。此外还有平安末期藤原赖长的日记《台记》中所收录的《中臣寿词》一篇，在祝词中也占有一席之地。

以《延喜式》第 8 卷所载祈年祭和大祓词两种最有价值的祝词为例，祈年祭祝词内容除了祭祀、祭神的神论部分外，还包括赞美和歌颂神德、神威和神事，为皇神和御世安泰长久祈

愿，乃至将神人格化和天皇神格化。大祓祝词主要是祈愿祓除天罪和国罪两种罪。所谓天罪是妨碍农业之罪。所谓国罪，是使人不安之罪。这类祝词企图依靠发动巨大的超自然力来祓除人世间的罪恶，含有嫌恶扬善的因素，表现了对人生的极大善意。其最根本的，是在于依靠语言的力量和表现方法，构成日本的原初文学形式和酿成日本古代文明意识的基本思想定向。从总的思想倾向来说，祝词的目标是企图通过言灵思想来实现人的意志——“崇神荣国”的意志。其基本精神是真诚、明朗的。所以在祝词里很难找到原初歌谣中那种咏叹的感动词。

具体地说，《延喜式》第 8 卷所记录的祝词共 26 篇，包括祈年祭、春日祭、广濑大忌祭、龙田风神祭、平野祭、灶君古开、六月祓、大殿祭、御门祭、六月末大祓、东文忌寸部献横刀时咒、镇火祭、道飧祭、大尝祭、镇御魂斋户祭、伊势大神宫的二月祈年祭、六月十二日祓、丰受宫祭、四月神衣祭、九月神尝祭、丰受神祭、丰受宫神尝祭、斋内亲王奉入祭、迁奉大神宫祝词、迁却崇神遣唐使时奉币、出云国造神贺词等祝词。这些祝词的主要内容，大致可以分为五类：（一）农事祭的祝词，比如祈祷丰收年的祈年祭、祈祷稻谷生长的大祓、祈祷谷物成熟的和感谢神祇的大尝祭、祈祷风调雨顺的龙田风神祭等；（二）祈愿皇室百官的祝词，比如祈祷天皇宫殿安泰的大殿御祭、御门祭，祈祷天皇御体天长的崇神祭、道飧祭，祈祷百官拔除罪秽悉心奉公的大祓等；（三）祝福御世长久繁荣，比如出云国造神贺词等；（四）伊势大神祭祀用的祝词，比如祈年祭、丰受宫神祭等；（五）祭祀皇室外戚的祝词，比如春日祭、平野祭等。《延喜式》还说明：“凡祭祀祝词者，御殿、御门等祭斋部祝词，以外诸祭中臣氏祝词。”斋部、中臣是神官名，即朝廷掌管祭祀之

职。

最古老的最具文学价值的是祈年祭祝词和大祓词两种。祈年祭祝词的内容除了祭祀、祭神的神论部分外，还包括赞美和歌颂神德、神威和神事，其目的是为皇神和御世安泰长久祈愿，乃至将神人格化和天皇神格化。祈年祭祝词就这样祝祷道：

……祈愿皇土丰年无边 犹如青云雾霭之极端 白云坠伏之极限 海上载舟之尽头 陆地行车之至极 狭窄的国土将扩大 险峻的国土将平坦 撒下的天罗地网将拉近 遥远之国 前来侍奉皇大御神 如山的丰登五谷将呈现在皇大御神前。……

以上祝词的内容是与以天皇为中心的国家、国土等政治现实相联系，也是与农业等日常生活现实相关联，自始至终以雄伟的气宇，贯彻古代的国家精神和天皇精神。因此金子式雄说：“祝词是对精灵或神祈愿自己的希求。但《延喜式》所收入的祝词的祈愿，净是为天皇的（中略）都是直接或间接地为天皇祈愿的。如果把祝词作为文学的话，那么它简直是为天皇的文学。”<sup>①</sup>

大祓祝词主要是祈愿祓除天罪和国罪两种罪。大祓祝词前半部分说明：“高天原男女神先祖，召八百万神聚议，命我皇孙治理丰苇原水穗之国，先须扫荡国中之恶神，驱逐叛逆皇命之凶神。俟国家安泰，即一草一木均安静无扰，皇孙乃行云驾雾，从天而降。皇祖所赐各地，以大和国最丰饶，遂择此地，营

① 金子式雄：《祝词的思想》，《国语与国文学》1955年4月特刊增刊号 第17～18页。

建庄严的宫殿 镇守其间 主宰天下 ”为保国泰民安 制定天罪和国罪。所谓天罪是毁稻田者、堵水沟者、毁水渠者、重播种者、以木桩插他人田者，均视作妨碍农业之罪。所谓国罪，伤人肌肤者、伤死人肌肤者、白癩风患者、赘瘤患者 均视作侵害他人或使他人不快之罪。凡发现此二罪，均依高天原仪式，由中臣主持祭祀，朗诵祝词。大祓祝词后半部分这样写道：

祝词达天，天神乃启天之岩户，排云雾以纳之。国神亦在高低各山，排烟霞以纳之。祓除后，皇孙及朝廷内外，四海臣民，皆得免罪。祓除罪恶，犹如疾风之吹散云雾，泊于港湾的巨轮之解缆出海，烈火锻造的利刃之断木，诸罪尽悉矣。……

这类大祓祝词企图依靠发动巨大的超自然力来祓除人世间的罪 含有嫌恶扬善的因素 表现了对人生的极大善意。其最根本的，是在于依靠语言的力量和表现方法构成。前半部分纯属叙事性 后半部分在叙事中富含抒情诗的意味 通过词的重叠与反复，产生音乐性的音律。大概大祓祝词的文学因素也在于此。

从现存的祝词的结构来看 分序和结二部分 前半部分是有关祭祀起源、祭神的神话传说 后半部分是赞美神德、奉献币帛的祈愿。也就是说 祝词是以对神祈愿为中心 由神话记述和祈祷两部分组成 神话记述部分属叙事性质 祈祷部分表现某种意愿、意志 含某些抒情的因素 叙事与抒情尚未分开。文体以和文表记 庄重、谨严 但词章比较冗长 且大多是概念性的语言 使用抽象的表现 形式上流于单调 含唱名（唱念佛名）说明唱名、叙述本缘缘起、叙述币帛等形式 同时重视音



律的美 使用反复法、列举法、对句法、比喻法等表现方法 凝聚了古代大和民族最大限度的修辞技巧，初具原初歌谣文学的表现形式。其后产生的长歌 特别是柿本人麻吕的长歌 在一定程度上受到祝词的影响。因此可以说，以祝词为中心的咒祷文学，兼含叙事的要素和抒情的要素，是日本古代文学——韵文和散文的起源。

久松潜一论证说：“从神语到祝词的形象 看似是叙事性，然其本质所显示的是叙情文学（主观文学）如果这种看法可以成立的话 那么 文学从神语、咒文、祝词开始 就以叙情文学显示了文学的原始形态吧。我认为这有助于论证祝词是文学的摇篮（叙情文学（主观文学）至少是叙事的叙情文学 是文学的原始形态。”<sup>①</sup>

从思想倾向来说，祝词的目标是企图通过言灵思想来实现古代先人的意志——“崇神荣国”的意志。其基本精神是真诚、明朗的 主要是基于原始神道信仰的“真言”、“真事”（古语均为まこと）将“言”与“事”作为一体来思考。所以在祝词里很难找到原初歌谣中那种“あな”、“あわれ”一类咏叹的感动词。祝词所表现的这种“真言”、“真事”的原初意识 对于日本古代文学意识的生成与发展产生了重大的影响，逐渐形成古代“真实”（まこと）文学的主导理念。这一点 将另章详述。

从作为宗教文学的角度来说，祝词是超现实或是理想化现实的 虽缺少具象性 但其表现是严肃庄重的。它的咒与祷是统一的 咒诅现实存在的丑 祷颂超现实的美 达成丑与美的统一，语言多使用概念性的词，技巧主要是追求抽象表现法 同时注意重复句和对句 调和时空 以增加韵律感。

① 久松潜一主编《增补新版 日本文学史》（上代）第70页 至文堂1979年版。

宣命与祝词孪生，就两者的本源来说，都是出自言灵信仰，表现形式也是同一的。它们都是祭政一体制度下的产物。如果说 祝词用于祭祀的咒祷的话 那么宣命就用于政治的宣示。具体地说 宣命是一种敕令 但敕令不全部是宣命。用汉文书写的天皇敕令 如《日本书纪》所载 将无文字时代的最古宣命——口宣，通过氏族口头承传，用汉文记录下来的词章，就不属于文学史上的宣命形式，故称作诏敕。只有用表记形态书写的词章 始称作宣命。现今收录宣命最多的集子 是菅野真道、藤原继绳奉敕编撰的编年体史书《续日本纪》（797），由于它收录了宣命与和歌，才成为具有一定文学价值的书。宣读宣命时 必须举行一定的仪式 具备一定的仪规 宣读声要有一定的抑扬节奏，并由群臣万民接受诏旨。而且还有一定的公式 分开篇词和本文 开篇词是固定的。大事开篇词是“明御神大八岛国天皇诏旨曰”中事是“天皇诏旨曰”小事是“诏旨曰”。本文内容大部分是有关国家的重大事件 比如显扬国体、天皇英明、君臣情义、万民安泰等 还有祈愿贺茂、八幡诸神 赐物遣唐使、渤海使等等。

《续日本纪》所收 62 篇宣命，是从文武天皇元年（672）至桓武天皇延历八年（789）间 就历代天皇即位、改年号、平定叛乱等国家大事而宣布的。最古的宣命，是文武天皇元年（672）八月辛辰即位时的宣命。这篇题为《文武天皇元年八月辛辰之诏》（第一诏曰：

明御神大八岛国天皇诏旨曰：皇子、王臣百官、天下公民听旨 高天原始自天皇御祖神 至今 天皇世代相传，治理大八岛国。天皇乃天神之御子，替天行道，调治国家，遵从神意，赐恩和抚慰于天下公民。四方百官应以此

治国，以天皇诏旨行事，臣朝不犯国法，为官为民皆须有明净、正直、真诚之心 绝不懈怠 同心同德仕奉。

从这里可以看出，宣命是具有强烈的目的意识和政治意识的，它根植于固有的‘真实’、‘明净、正直、真诚之心’的原始神道思想，又受到外来的‘忠孝’、‘替天行道’等大陆儒佛道思想的浸润，显示了当时和汉两种文化的交流、并存与融合的最初面影。这一点，在祝词里是很难见到的。

板垣市藏总结祝词和宣命在日本文学史上的价值和意义时说：“祝词、宣命作为一种宗教文学，也作为一种诏敕而成立，是这个时代的特有的文学。它们与神话、传说一起，让我们知道国体如何尊严，国民性如何善美，日本固有思想如何优秀。它们作为这样一种日本特有的文学而深受国民的爱读。”<sup>①</sup>

### 第三节 神话·传说的渊薮

日本神话、传说本身也是言灵思想的产物。这一口头文学的生活意识究其原型都可以还原为言灵思想。如上所述，古代文献的‘神代记’所载大国主神生产出云国，特别提到‘乃兴言曰，‘夫苇原中国，本自荒芒。至及磐石草木咸能强暴。然，吾已催伏，莫不和顺。’’同时提到：“然，彼此多有萤火光神及蝇声邪神，复有草木咸能言语。”这里所载的磐石、草木是十分理解言灵的。它们以此对抗强暴或邪神，目的是为了满

<sup>①</sup> 板垣市藏：《国文学史纲》第34页，明治书院1936年版。

对现实的要求 其实现的方法是把人的语言能力理想化。《续日本纪》(797)也写道：“万代祈盼天皇之治世 向佛也向神祈祷。语言是依靠这个国家的本来语言，而不是借用汉语。”<sup>916</sup>日本这倭国是言灵丰富的国家，有古语流传下来，有神语传承下来。”这说明日本神话、传说这类口头文学“向佛也向神”以神为主流，用自己独特的“言灵”来探索宇宙的开辟、神灵的显现、人类的起源、国土的创造等等。也就是说，上古先民生活在原始的状态，对混沌的世界不甚了然，把许多未能把握的社会现象和自然现象都归结到“神代”的事 将一切神化 以此对种种混沌的现象做出自己的解释。

因此 日本神话分为四大类：(一)天地创始神话；(二)自然生成神话；(三)文化始源神话；(四)风土神话。日本神话的历史主要是从“神代”开始，《古事记》就记录了天地始分的混沌状态：

世界尚幼稚 如浮脂然 如水母然 漂浮不定之时 有物如芦芽萌长，便化为神。

于是，日本神话故事记述了天地始分，生成高天原诸神，名号是 天之御中主神 其次是高御产巢日神 再次是神产巢日神。他们是造化三神，分别代表宇宙的根本和宇宙的生成力，存于幽冥之中而不现身于世间。又生成宇麻志阿斯诃备比古迟神，其次是天之常立神。以上五神的性格都是抽象的东西，称别天神五神。连同伊邪那岐和伊邪那美二神，并称“神世七代”。天神命令伊邪那岐和伊邪那美男女二神 去修理坚固那个漂浮着的国土 二神遂到了天浮桥上 用天神赐给的天之琼矛搅动海水 成为一岛。二神降到岛上 生产诸岛和

八百万神 然后天地分离 八百万神人格化。《日本书纪》叙述这段神话故事时 从一开始就排除‘别天神’五神的介入 伊邪那岐和伊邪那美二神作为‘神世七代’最后一代 他们的行动不是受命于天神 而是主体‘共议’。

《日本书纪》是这样叙述这段神话故事的：

古天地未剖，阴阳未分，混沌如鸡子，隐约萌芽。清澄者成天，沉浊者成地，精妙易群聚，混浊难凝结，故先成天，后成地。

它说明天地是对等的世界 将伊邪那岐、伊邪那美二神作为阴阳的体现 伊邪那岐是天神、伊邪那美是地神 通过他们的和合 生成绵亘天地的世界和万物。关于这段神话故事 在原初的歌谣中也有所反映：

天地初开天河原  
八百万神集神言  
天照大神治苇原  
瑞穗之国长天久

.....

（《万叶集》卷 2～167）

与上述‘天地始分’的神话占有同样重要地位的 是‘自然生成’和‘文化始源’的神话。自然生成的神话 主要以自然界为对象，以当时的认识来说明自然界的现象，并将其神格化，其中最主要的自然生成神话，《古事记》神话写到伊邪那岐从黄泉国归来 至筑紫日向之桔小门之阿波岐原 举行祓禊 洗涤身体的污秽时：

伊邪那岐洗左眼时所生的神名为天照大神，其次洗右眼时所生的神名为月夜见神，其次洗鼻时所生的神名为速须佐之男神。

这里的天照大神、月夜见神、速须佐之男神三神，也就是日神、月神和暴风雨神来历的神话故事。在日本神话中，“日月成为天的两眼”，日神天照大神成为皇祖神，又称太阳女神。《日本书纪》神话与此‘眼生’的故事不同，叙述了‘镜生’的故事，即由伊邪那岐左右手持白铜镜，生了日神、月神，二神回头望着镜子，又生下速须佐之男神。《记·纪》这个生三子的事件，成为天孙降临神话的前提。二书以此为出发点，展开一个个‘神代’的‘天孙降临’及其后的神话故事。

文化始源神话主要叙述与先祖的农耕生活有关的文化现象，与农业起源有关的火神、食物神等的故事，以及政治、宗教文化有关的故事等。比如《古事记》神话中记载伊邪那美得天神之助，生产国土、山川草木和八百万神之后，伊邪那美生火神时死去，是这样写道：

……（伊邪那美）生火之夜，速须男神，又名火之炫毗古神，亦名火之迦具土神。伊邪那美神因生此子之故，阴部被灼伤，乃卧病。从所呕吐之物而生的神名为金山毗古神、金山比卖神（中略）伊邪那美神因生火神的缘故，遂尔逝去。

于是，伊邪那岐尾随伊邪那美一直到了黄泉国。伊邪那岐从黄泉国归来后，举行祓禊，他抛弃的身上诸物，都成了神。

但是，《日本书纪》叙述这个故事时则写道：“伊邪那美生火神时，被灼而神退去矣。”伊邪那美没有死去，当然也就没有到黄泉国，而是伊邪那岐和伊邪那美二神相合，继续生了日神、月神等。

《记纪》神话中谷物生成的故事是：

……大气津比卖神从口鼻及肛门取出种种美味，作为种种食品而进之。速须佐之男神窥见她的所为，以为她以秽物祖食，遂杀大气津比卖神。从被杀的神的身体上生出诸物：头上生蚕，两眼生稻，两耳生粟，鼻生小豆，阴部生麦，肛门生大豆。神产巢日御祖神使人采集，即为谷类的种子。

这些神话故事都是人类利用火和开始烧田农耕起源的重要事件的传承，与原始农耕文化生活中有着直接联系的。两书的神话中，除了上述“天孙降临”前后的神话之外，还有与政治、宗教文化有关的“征服八岐大蛇”、“让国”等英雄神话，也是比较重要的神话故事。

“征服八岐大蛇”讲述天照大神的兄弟速须佐之男神刚被逐从天上下至出云国肥河地方，乃见老翁老婆围着一少女哭泣。速须佐之男探明原委，知道老翁老婆有八个女儿已被高志地方的八岐大蛇吃掉，现在又是大蛇来的时候了，所以为女儿担心而哭泣。速须佐之男神问清楚八岐大蛇的形状后，让老翁将身边的女儿给他，于是他乃将此少女变作木梳，插在头发上，又吩咐其左右神酿加重的酒，用篱笆围起来，开八个入口，每个入口做八个台，台上各放一酒槽，放满酿好的酒。八岐大蛇来喝酒，喝得酩酊大醉，速须佐之男神遂用所佩的十

握的剑，将大蛇切成几段，取出一把锋利的大刀，献给了天照大神。相传这把大刀成了王权的圣器。

“让国”的故事是天照大神将建御雷神、天鸟船神遣往下界，二神降于出云国伊那佐之小浜，问大国主神道：“你所领有的苇原中国，原来是归我儿子所统治而赐给的。你的意思怎么样？”大国主神的儿子八重言代父神作答曰：“将此国土谨奉还给天神的御子孙吧。”此时，大国主神的另一个儿子建御名方神手擎一块大石头来比气力，但他一败涂地，答应不违父神和兄神之命，将苇原中国奉献给天神的御子。这样建御雷神乃回到天上，复奉苇原中国已归顺平定了。相传这“让国”事件，被作为大和民族和平统一的象征。

如果说，《记·纪》的神话是直接以与国土、皇室起源、民族统一、天孙降临、天孙民族和出云民族的关系等重大事件为中心，赋予了这些神话某种政治、文化的色彩而承传的话，那么《风土记》神话则以地方素材为中心而传承下来的，其中出云神话和播磨神话最具代表性。出云神话与上述高天原的天神、国神不同系统，是以出云国为舞台的地方神为主，尤以诸神造天下、隐退和黄泉国等的叙述更具朴素的地方性格。从这个意义上说，它与《记·纪》的神话占据同等的地位而纳入日本古代神话的体系中。《出云风土记》是从速须佐之男神下到出云国开始展开一系列以地名起源和经营国土为中心的故事，其中有这样叙述宇贺乡起源和黄泉国的神话：

宇贺乡，郡家正北一十七里二十五步，聘造天下之大神、神魂神御子、绫门日女神。尔时，女神不肯，逃隐之时，伺求大神，是则此乡也，故云宇贺。

即北海滨有**矶**，名脑**矶**，高一丈许，上生松，下至**矶**，



如乡人之朝夕往来，又如人之攀引木枝。硃之西方有窟户，高广各六尺许。窟内有穴，人不得入，不知深浅也。梦至此硃窟之边者必死。故俗人自古至今，号黄泉之坂、黄泉之穴。

此外有关男女爱情的神话 早在《记·纪》之前 原始的神话就已有香具男山神爱上亩傍火女山神，耳梨男山神起而相争的故事 这个三山相争的神话故事 口头传诵 后来记入《播磨风土记》：

上冈乡，地之中下。出云国阿菩大神，闻大倭国的亩火、香具、耳梨三山相斗 此欲谏止 上来之时 至于此处，即闻斗止，遂坐其所乘之船而返。故号神阜，阜形似覆盖。

这个神话故事还通过口头传承，也形成古代原始歌谣：

香具耳梨爱亩火  
相争神代已形成  
古来相传既如斯  
现世此事更难平

（《万叶集》卷 1～13）

这首原初歌谣出现“神代”与“人代”的联系与区别 神代的诸神成为皇室的先祖——皇祖神之御代，随之产生历史传说故事，记载神武天皇至推古天皇三十三代皇室的史绩和英雄的史诗 并将他们神格化。与神话故事有别的是 此后的传

说故事就大多是“人代”故事。也就是说 神话是叙述“神代”的事、上天界的事 它是超现实界的 它们的伊邪那岐、伊邪那美二神和天照大神 作为皇祖神的一面而被强化 几乎不见英雄神的面影。传说则是主要叙述“人代”的事——当然也有史实依据不足的人物——以历史上的事件为参照形成国史传说和英雄传说 它的许多勇武、恋爱的故事都是现实界的。尤其是神武天皇“建国”和东征、日本武尊获得神剑的加护平定筑紫和东国的贼寇、神功皇后征战新罗的英雄事迹最具典型的意义和最具历史传说的性格。其中神武天皇时代的《久米歌》唱出了“不斩杀誓不罢休”的英雄气概 这类英雄神话在地方广为流布。

可以说，日本古代神话、传说将神人格化和将人神格化，就成为大和民族神话和传说的重要区别和重要内容。它们明显地落下原始神道的祭祀和教义的投影，深深扎根于古代日本人的生活 and 概念之中。

上古大和民族的本土原始神道文化精神润育着这一时期的口头文学，而口头文学又凝练和提升大和民族的本土精神，促成《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等神话传说和部分歌谣在编纂态度上的某些自觉。《古事记》就提出“到能烦野之时 思国以歌曰”，“思国”便是出于纯朴的村落共同体和原初国家的目的意识，但仍不具完全的自觉性。它们以神话形式表达“神代”以来神的地位 历史传说创作部分则受儒教影响，宣扬“圣帝”重点述说以天皇为中心的统治权威 以及天皇的正统性 略含道德性的意味。但是 更多的是受原始神道精神的支配 认为世上万事必须遵从神意 护神护国 成为日本古代文学意识萌芽期所表现的皇祖神意识和原初国家意识的原点。可以说 日本古典文献对神话和传说的归纳、取舍和结构

都贯串了这种目的意识。

上述日本神话、传说大致可归纳为皇室神话、传说和英雄神话、传说两类性质，但以前者居多，主要说明皇室和国家的由来，贯串了国家精神，后者如“征服八岐大蛇”、“让国”等英雄神话，并不占主导地位，它们在日本文学史上的意义和价值是不同的。日本文学史家分析日本神话、传说的性质时写道：“一般说来，神话是在英雄时代大量创造出来的。我们一提到神话，立刻就会联想到天皇制神话，但那只不过是堕落了的神话而已（中略）真正的神话，本来是伟大而具有青春活力的民族的形象力量。也就是说，人企图用自己的力量，从对大自然的奴隶式的屈服里解放出来，从生活里将原始的恐怖感情驱逐出去。这就是神话与宗教的巨大区别所在。宗教缺乏改造大自然的现实性，它主要是人的主观精神所产生出来的幻想，而神话则始终与人的现实生活相联系，它是幻想支配自然的、不断向前发展的形象的表现。正因为如此，它才能成为古代文学不可缺少的母胎。同时，在人与自然的斗争高度发展的英雄时代，神话被大量创造出来的原因，也正在这里。”<sup>①</sup>

概括地说，日本的神话、传说本来是氏族制社会的口头传诵，显露了先人的生活感情和想像力。后来建立律令制社会，为适应大和朝廷的政治需要，经过修改、润色和整理才形成文字，纳入体系的结构内，作为大和朝廷承传的神话而载入《古事记》、《日本书纪》等古典文献中。与《风土记》神话同时成为上古日本叙事性的最初表现，从而具有散文的要素，开始了叙事文学的时代。

① 西乡信纲等：《日本文学史》（中译本）第4页，香港三联书店1979年版。

## 第四节 古代歌谣和短歌形态初现

从古代歌谣生成的历程来看，最初是从一种对生活的悲喜的本能感动发声开始的，比如劳动配合、信仰的希求、性欲的冲动和战斗的呼号，内容多为殡葬、祭祀，以及渔猎、农耕、狩猎、战斗、求婚、喜宴等与古代人实际生活密切结合。纯粹是一种原始情绪和朴素感情的表现。古代的原始歌谣，未形成独立歌谣之前，是与咒语、祝词、神话传说相生的一种复合文学形态，同时也是一种诗歌、音乐、舞蹈的混合体。

据考古的发现，飞鸟古屋的古文字的前文、后文，字数比较完整，都留下夹杂着类似原始歌谣用字的痕迹。但最早出现文字记录日本原始歌谣的，则是我国的《魏志·倭人传》一书。书中记有倭国的葬礼载歌载舞的文字：“其死有棺无槨，封土作冢。始死，停丧十余日。当时不食肉，丧主哭泣，他人就歌舞饮酒。已葬，举家诣水澡浴，以如练沐。”《魏志》是3世纪问世，说明当时日本在殡葬仪式上已有伴随舞蹈唱“歌”（うた）的习俗。同时《日本书纪》叙述天之若日子葬时，也写道：

乃于其处造灵堂，供奉河雁作陪葬、供奉鹭鸶作扫墓帚，供奉翠鸟作食物，供奉鸛鵒作捣米人，供奉野鸡作哭丧女，如此行事，八日八夜，悲歌曼舞。

该书还就当时祭神仪式上举行歌舞的习俗这样写道：

一书曰：伊邪那美生火神时，被灼而神退去矣。故，

葬于纪伊国熊野之有马村焉。土俗祭此神之魂者，花时亦以花祭。又用鼓吹幡旗歌舞而祭。

这再次说明在文艺诸形态未分化之前，古代的原始歌谣与祭祀的咒语、舞蹈等混同，与神话、传说共存，它尚未成为独立的歌谣，是一种最简短、最原始的口诵形式。上述《古事记》中海神从鱼群中找回那个钩交给山幸所授予咒语：“烦恼钩、着急钩、贫穷钩、愚钝钩”以及《日本书纪》中火远理命失去了钓针，海神教他归还钓针给其兄时的咒语：“贫穷之本，饥谨之始，困苦之源。贫穷钩、灭绝钩、衰落钩。大钩、猖獗钩、贫穷、愚钝钩。”都是“隼人歌”中带原始歌谣性质的发声。上古过着渔猎生活的人，称作隼人，故《万叶集》的歌中有“名称隼人闻夜声”（卷11～2493）的记录。这里的“夜声”就是指原始歌谣“隼人歌”。

《古语拾遗》记载的古代原始歌谣形式由单行构成，开始有声无义，用极其简单的句，形成歌节，比如：阿波礼（あはれ），即啊——哟！由“啊（あ）”和“哟（はれ）”这两个感动词组合而成，即随着劳动、战斗、信仰、性欲等冲动，发出或悲或喜的自然叫声，即发出一种本能的、无技巧的感叹词。在文化混沌时期，其他文学诸形态未出现前，只有这种实为感动词的“歌”（うた）的存在，这是古代歌谣乃至古代文学之始源。

也就是说，古代最初是通过对人 and 自然的感动，其后发展到对现实的接触→认识→感动的过程而产生的感叹。阿波礼用日语汉字标示“哀”字，赋予它以悲哀感情的特定内容。正仓院古文书列举了用万叶假名写出的“春佐米乃阿波礼”的例子，体现目睹春雨所感受到的“あはれ”的氛围，是一种极其纤细的哀伤感情的表现。还有与“哀”的感动相反意味的欢快喜

悦的感动 比如《古语拾遗》记载天照大神从天岩户再现的时候，上天初晴 众神面皆露喜色 手舞足蹈 连续发出欢喜的感叹声：

哀(あはれ)，即啊，

阿那 于茂志吕(あな 面白)即啊 好有趣。

阿那 多能志(あな たのし)即啊 好快乐。

阿那 佐夜憩(あな さやけおけ)即啊好清明呀。

这是日本现存的少数几首最原始歌谣之一，它的用语多为感动词 近乎一种咏叹的表现 是在无意识中发出来的无技巧的咏叹 句数不定 形式也不定型。不过 也可以从中看出，它由四句组成 前二句是三六形 后二句是五七形 是对日常生活悲喜的感叹和对美的感动表现，是一种纯粹的感情在起作用。就是说 这种古代原始形的歌谣 完全是单纯的感情的自然流露 不用说不具备诗歌形式的完整性 并且它们的动机也不具明确的文学意识 只能作为生活意识 包括对人、自然、爱情的生活意识 而自然流露出来的。但是 它们有强烈的传承性，成为日后各种文学艺术美形态和文艺意识生成的母胎。

古代歌谣首先由《古事记》收录从神代至显宗天皇时代的 113 首，《日本书纪》收录从神代至天智天皇时代的 128 首，内中与《古事记》重复约 50 首。其次《风土记》26 首、《续日本纪》8 首、《日本灵异记》9 首、《日本后纪》2 首、《古语拾遗》2 首、《正仓院文书》1 首、《歌经标式》37 首等，前期万叶歌中也有若干是属于古代的歌谣。据一些学者统计，现今留存下来的古代歌谣总数约 300 首<sup>①</sup>。由此可以说 古代歌谣大部分是

① 次田润：《日本文学通史》第 21 页 明治书院 1953 年版

属于《记·纪》歌谣，即一般指舒明天皇（629～641）以前，是《记·纪》歌谣时代，但属于原始的歌谣，直接由口头传承记录下来的并不多。

据日本学者考证：“即使在《记·纪》中含‘歌’（うた）的，主要是人皇时代的叙述，在神代诸神传承部分只含少数的‘歌’。在《古事记》中：（1）速须佐之男命征服大蛇，1首；（2）大国主神求婚，4首；（3）天之若日子葬礼，1首；（4）海幸山幸，1首，即在全歌谣112首中只占8首。在《日本书纪》中：（1）速须佐之男命征服大蛇，1首；（2）天之若日子葬礼，2首；（3）面对木花之佐久夜比卖的日子穗穗手见命之‘歌’，1首；（4）海幸山幸，2首，即在全歌谣128首中只占6首。”<sup>①</sup>

《古事记》的最原始歌谣与上述《古语拾遗》的最原始歌谣一样，只有最简单的意义。比如在描写伊邪那岐和伊邪那美男女二神奉天神敕令，从天而降，他们神婚时，由于交欢的冲动，伊邪那岐、伊邪那美和唱道：

伊邪那美神 先言

阿那 迦夜志（あな にやし）

爱袁登古袁（好男子を）

伊邪那岐神 后言

阿那 迦夜志（あな にやし）

爱袁登卖袁（好娘子を）

① 市古贞次主编：《日本文学全史》（上代）第168页，学灯社1979年版。

伊邪那美女神先唱：“啊——好男子！”伊邪那岐后和唱：“啊——好女子！”这种恋爱感动的发声，同一音节的反复，伴随着某种抑扬调子，已经与日常用语的发声不同。

《古事记》中的速须佐之男命在出云国，寻找造宫殿的地方。大神到了须贺，觉得心情非常爽快，就在这里开始建筑宫殿，此时这个地方升起腾腾的雾霭，于是咏歌曰：

雾霭腾腾起，  
出云的八重垣，  
与妻子共住，  
造一个八重垣，  
造一个八重垣。

原文是：

やくもたつ いづもやへがき  
つまごみに やへがきつくる  
そのやへがきを

这首古代歌谣，虽然作为歌仍多具原始的要素，比如未摆脱稚幼的抒情因素，保持原始歌谣形式特有的重复叠句等句法，但在某些形式上，它开始超越原始歌谣起源的感叹发声阶段，无意识地初含五七对五七七的短歌歌体的要素，且有自然的音律。比如用“や”作头韵，并有对句，可以说注意到凝聚歌的技巧——均整的调和美。也就是说，在古代歌谣中已可闻



原初短歌的胎音，高野辰之认为它是“普通和歌最古的东西”<sup>①</sup>。

在《记·纪》的古代歌谣中 抒发爱恋感情的居多 其中达到淋漓尽致的，应数木梨轻太子与其妹轻大郎女私通所作赠答歌《志良宜歌》和《夷曲》。《志良宜歌》曰：

蜿蜒的山脚下，  
种了山田，  
地下埋管 引水灌田。  
偷偷地寻访的我的妹子，  
低低地隐泣的我的妻啊，  
到了今日，  
才得安心地相会。

《夷曲》歌曰：

打在竹叶上的  
阵阵的霰声啊，  
亲亲密密的，这样睡了以后，  
那管人家的闲话。  
同了可爱的人  
睡了睡了以后，  
像割下的蒲草  
心要乱就乱吧，  
睡了睡了以后。

① 高野辰之：《新订增补·日本歌谣史》第13页 立月书房 1978年版。

如果说 日本原始社会形成村落、公社和母系氏族制 出现共同体的生活以前的感动 多是个体感情的表现 那么 这以后对心的感动还带有村落共同体的共同感情的表现性质，而且它不仅与宗教信仰、祭祀结合，而且存在于共同体的劳动战斗等集团生活中。比如《日本书纪》记载了鼓舞士气的战斗歌：

此其时矣，此其时矣，  
呼啦，呼啦，呼啦！  
此其时矣，男儿们！  
此其时矣，男儿们！

《古事记》在著名的《久米歌》中 天神的御子乃命赐八十个武士以飧宴，对于八十人设八十膳夫，各人佩刀，乃命膳夫道：“你们听见歌声 便一齐斩杀。”其时示知斩杀土云时歌唱曰：

忍坂的大土室里，  
住着许多的人，  
尽管有许多人，  
勇敢的久米男儿  
手执石柄大刀，  
不斩杀誓不罢休！  
勇敢的久米男儿  
此其时矣，  
现在就斩杀去吧！

这两首古代歌谣都是战斗行为的感动表现，咏唱时声调

高昂、激越，有助于将感情推向高潮，充分反映了当时人们在战斗生活中涌起的充实的生命感。这两首讨伐时的合唱歌谣与上述的伊邪那岐、伊邪那美二神神婚合唱的歌谣在上述三百余首古代歌谣中也是属于最原始的歌谣之一。

古代原始歌谣已有音律，且带动作，它的形式不定型，句数也无固定。但是，随着时间的推移，古代歌谣渐次演进由五七音节组成句，出现短歌的最初形态。大量的歌以恋爱为主题。可以说，这一纯日本式的七五调的诞生，就在形式上以其朴素、短小的特色，以及没有构思雄大的叙事诗，也没有反映时代精神的思想诗而有别于汉诗，而且一律用大和语创作，形成短歌的雏形。作为民族的歌，其传统持续和传承了一千三百余年。当然，在七五调内里自然地潜藏着两股潮流，一是原初的生活感情（生产劳动、信仰、性欲），一是原初的审美感情（对色与光的审美感情），已经涌动着一股原初文学意识潮。

这股文学意识潮的涌动，催生了“歌垣”。据考，所谓“歌垣”，最初带有原始的宗教性质，即神前游乐的性质。这既是一种宗教仪式，又颇具余兴的意味。它是以司万物生成的神作为中心意识，但后来逐渐向性欲的恋爱性质位移，成为“男女集合咏和歌，契交接之所也。”（《释日本纪》1274—1301）这时“歌垣”才成为古代的一种求婚仪式，即每年春秋两季，古代村落共同体的男男女女聚在一起，互相对歌和跳舞，选择自己的配偶，男女进行性欲的游乐之事。这是一种原始的性解放的仪式。最大的一次“歌垣”集合男女凡二百三十人。有的学者认为，“歌垣”的原始歌谣是从前述的伊邪那岐和伊邪那美男女二神圣婚时所唱的歌开始的。但到了正式形成“歌垣”，就将古代歌谣所具有的感叹声和反复部分联结起来，渐次形成独立的歌谣。它虽仍不完整，但都已初步形成原初短歌的定型形式。随

后“歌垣”也逐渐摆脱原来的意义，从单纯的求婚转化为一种享乐性很明显的风流艺。比如《风俗歌》的古代歌谣是：

我若弃君有他心  
啊！那波涛呀  
波涛翻越末松山  
波涛翻越啊  
波涛翻越啊

《古今和歌集》的同样内容的一首是：

我若有他心  
波涛翻越末松山

前者显然尚未获得独立的文学的生命，但从其内容和形式来看，它的进一步发展，就产生了后者这样一首歌。这首歌已将上述“歌垣”的原初短歌的感叹声和反复部分的联结进一步提升，正式形成一种定型的短歌。而且这原初短歌已使古代歌谣咏颂的主题从神、自然物，以及神与自然物的关系，渐次转向人与神、人与人际关系，努力作为一种带个人感情的表现，具有一定的抒情歌的性质。“歌垣”的原初短歌起源于纯粹的日常生活，从农耕神事的颂歌到种田锄草、赏花、游山的咏唱，歌词的内容发生了变化，民间的性质更加强化，其中“孟兰盆歌”、“种田歌”最具代表性：

高山望谷底  
稻田地里花盛开（弘前“孟兰盆歌”）

深山割草时  
 栗花开  
 藤花也盛开 山口县“种田歌”)

它们都是根植于大众生活的广袤土壤中，是个人感情的自然流露。七八世纪飞鸟、奈良时代 原初短歌作为抒情歌的发展，逐渐进入朦胧的文学意识的形态。在这里特别值得强调的是，《记·纪》已开始接触到歌的感兴和语言表现问题，比如提出：“聆是歌 则有感情而歌之曰”等。它们的内容主要由宗教生活和共同体乡土生活的需要产生，试举在古代歌谣和原初短歌中占有一定比重的思国望乡歌为例：

大和是个好地方  
 重叠青山作屏障  
 万绿丛中大和国  
 实实在在好风光

这是《古事记》的倭建命东征 从三重到了能烦野的时候思乡而作的歌。此时大部分歌已从《记·纪》歌谣向原初短歌连续展开 酿造出初期的万叶歌。以《古事记》的八千矛神的歌话与《万叶集》正述心绪歌作比较来看，《古事记》的八千矛神的歌话中 八千矛神将求婚于高志国的沼河比卖 到了沼河比卖的家里 乃作歌道：

八千矛尊神，  
 在八岛国里找不到妻子，  
 在远远的高志里，

听说有贤淑的女人，  
听说有美丽的女人，  
跑去去求婚，  
走去去求婚，  
大刀の系带还没有解，  
外套的衣服也没有脱，  
在姑娘睡着的门板上，  
站着推了来看，  
站着拉了来看，  
青山上怪鸟已经叫了，  
野鸟の雉鸡也叫了起来，  
家禽の雄鸡也叫了，  
可憎呀那些叫的鸟，  
把这种鸟都收拾了吧！  
疾走的带信使者，  
这事情就是这样的传说吧。

《万叶集》的正述心绪歌中的一首歌曰：

到异国他乡  
寻找美满の婚姻  
大刀の系带  
尚未来得及松解  
啊，天色已经黎明

（《万叶集》卷 12 ~ 2906）

从这首《记·纪》的歌谣和《万叶集》的原初短歌 就可以发

现两者的连续性与非连续性的关系，前首歌谣唱出到高志里求婚 大刀 的绳索还没有解 怪鸟 雉鸡 雄鸡已叫了 即天已黎明了 是一篇大长歌 使用了重复叠句 后首歌咏颂异国结婚行 大刀未解已黎明 它们都是抒发了求婚之夜的心境和叙述当夜的情状 定型在五七调上。在歌的发展史来说 它反映了古代歌谣完成了向短歌形态的过渡。其标志是：

（一）已经完全超越于原始情绪的流露和朴素感情的表现 向个人抒发心情的方向发展 抒情 的空间更为广阔 初步确立了抒情歌的性格。同时将歌词独立于舞蹈、说话物语 古代歌谣与原初短歌完全分离，作为一种具有一定独立的叙情文学形态，已具韵文的要素。

（二）已经从混沌的形式发展到均整的形式 每句构成的音数定型化 形成原初短歌的五七调。开始为五七句 添加七音一句 即成为五七七形的“片歌”；五七句 反复二句 即五七五七形的“混本歌”。最后形成三种基本形态：（1）二句片歌并列 即五七七五七七形的“旋头歌”也称“双本歌”；（2）五七反复二句添加七音一句，即五七五七七形的短歌；（3）五七反复三句以上 又反复五七最后添加七音一句 即长歌。在长歌的最后添加数首短歌 此乃后世称之为“反歌”的始源。

（三）已经使形式与内容相适应 从上代歌谣到原初短歌，创造了许多新的内容，直接表现古代民族的生活内容。因此，古代歌谣就开始分为两大类：一类是个人的歌谣，包括恋歌、挽歌、思乡歌、咏物歌等；一类是被称为民族的歌谣 包括战斗歌、酒宴歌、问答歌等。

古代歌谣最后通过咏歌的内部变革，以短歌形态为主体，完成了日本民族诗歌的形式——和歌的形态，产生了日本文学史上第一部和歌总集《万叶集》 开始了抒情诗的时代。







### 第三章

## 最古文字文学的诞生



汉籍传入与文字文学的胎动——文字文学的滥觞  
《古事记》——汉文史书《日本书纪》的文学性——《风土  
记》独自の文学特色——《古语拾遗》及其他

## 第一节 汉籍传入与文字文学的胎动

日本从口头文学到文字文学的基本条件，有赖于汉字的传来和日本文字的孳生。尤其是汉籍的初传日本，对于推动文字文学的诞生起到很大的作用。汉籍初传有种种说法，但有文献涉及者，主要有徐福赴日初传、神功皇后从新罗带回、王仁上贡献书等三种说法。

（一）徐福赴日初传说。据《史记》卷六秦始皇本纪第六写道：

既已，齐人徐市等上书，言海中有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之。请得斋戒，与童男求之。于是遣徐市发童女数千人，入海求仙人。

《汉书》郊祀志、括地志也记有此三神山在渤海中。秦始皇于二十八年（219）使徐福将童男童女入海求仙人及不死之药。但二书均无明确记录徐福带有汉籍，及至其后宋人欧阳修作诗《日本刀歌》曰：“徐福行时书未焚，逸书百篇今尚存。”才头一次有文字说明徐福入海求仙时，曾带有逸书百篇。大概缘此代代相传，才又有日本南北朝人北畠亲房在《神皇正统记》中记有这样的文字：“四十五年己卯，秦始皇即位，好仙方，求长生不死之药于日本。日本乃求五帝三王之遗书于彼国，始皇悉送之。其后三十五年，彼国焚书坑儒，孔子全经留于日本。此事记载于异朝之书。”此乃后人根据徐福东渡民间传说之猜测和记录，更将“逸书”明确为“孔子全经”，并谓“记载于异朝之书”均无据可查，真伪难辨。

（二）神功皇后从新罗带回说。在《记·纪》中都记有神功皇后远征新罗的故事，但只有《日本书纪》记有：

遂入国中，封重宝府库，收图籍文书。

近古江户时代日本学者谷川士清在注释《日本书纪》这段文字时，更明确地说：“文书则经史百家之言，盖此时即来于我邦也明矣。”但“图籍文书”是否就是我国的经史，无从考证。

（三）王仁上贡献书说。据《古事记》在应神天皇的“文化渡来”一节中记载，是王仁于应神十六年（285）上贡时，献上汉籍《论语》和《千字文》：

百济国主照古王以牡马一匹、牝马一匹，付阿知吉师上贡。此阿知吉师为阿直史等先祖。王又贡横刀及大镜。又命百济国道：

“‘如有贤人 亦上贡’，于是受命进贡的人的名为和迺吉师 即以《论语》十卷《千字文》一卷 付是人上贡 此和迺吉师为文首等祖先。”

和迺吉师是司文书的首长 尊称阿直岐。《日本书纪》将和迺吉师称作王仁，这样记载着日本与汉字邂逅的历史：

十五年秋八月壬戌朔丁卯。百济王遣阿直岐，贡良马二匹（中略）阿直岐亦能读经典 即菟道稚郎子师焉。于是天皇问阿直岐曰：“如胜汝博士亦有耶？”对曰：“有王仁者，是秀也。”时遣上毛野君先祖荒田别 巫别于百济，乃征王仁也。其阿直岐者，阿直岐史之祖也。

十六年春二月，王仁来之。则太子菟道稚郎子师之，习诸典籍于王仁，莫不通达。故所谓王仁者，是书首者之始祖也。

天皇让王仁教授其菟道稚郎子儒家经典，其后的天皇对皇室子女的教育也都是请外来的大陆学者担任教师，以个人传授的方式讲解大陆学问 成为日本的儒学的起源。因而《怀风藻》（751）序提及“王仁始导蒙于轻岛，辰尔终敷教于泽田。遂使俗渐洙泗之风 人趋齐鲁之学”；《古语拾遗》也记述了当时秦、汉、百济的外来人数以万计 带去的贡物包括儒学典籍，大和朝廷在王仁献书之后 初设“藏部”收藏包括汉籍在内的

官物。据这些文献记载，在大化 645 之前，日本的教育主要以儒学和文字教育为基础。<sup>11</sup> 世纪平安时代后期大江匡房在《菅崎宫》一书中也说：“我朝始书文字，代结绳之政。即创于此朝，应神朝。”<sup>18</sup> 世纪江户时代的国学者本居宣长在《古事记传》中也认为《论语》、《千字文》是儒学和汉字在日本普及的启蒙书籍。在日本文献上，以这一说受重视者居多。

6 世纪的继体天皇时代，传入更多的儒学书籍。继体七年(513)五经博士段杨尔、三年后五经博士汉高安茂先后赴日带去《易经》、《诗经》、《书经》、《春秋》、《礼记》等五种儒学经典。所谓五经博士，是指精通五经的学问家。继儒学经典之后，传入了佛教艺术与经书。关于佛教何时初传日本，众说纷纭。一说是据《上宫圣德法王帝说》载，由百济圣明王与大和苏我稻目事前计划，于 538 年向大和朝廷派使者，携去了佛像、太子像的同时，还带去佛典。另一说是据《日本书纪》载，佛教于 552 年即钦明天皇接受百济送来的“释迦佛金铜佛”和佛典。

由于汉字和汉籍儒佛经典的进一步传入，对学习汉字、汉文方面带来很大的刺激，讲演汉籍和诵读佛典的风潮勃兴，并成为书记以及活用汉籍的文字表现、吸收佛教、儒学思想的契机。兴起专从释教出现《造像记》，在佛像光背上雕刻造像记，记述造像企盼净土妙果的求善愿望，最有名的是圣德太子患病时，人们造像祈愿其康复的《金铜释迦三尊造像记》(623)道出“绍隆三宝，遂共彼岸，普遍六道，法界含识，得脱苦缘，同趣菩提。”这是一篇很好的汉文章。同时出现了现存日本最古文献《推古朝遗文》，包括推古天皇四年 596 的《伊豫道后温汤碑文》等共 21 篇。造像记和碑文属金石文，运用汉文或真名汉字与假名混合书写的表现法，完成了日本口

头传承文字化的过程，为文字文学的诞生创造了条件。

在这里起作用的关键人物，是圣德太子。据《日本书纪》载，7世纪圣德太子本人“习内教于高丽僧惠慈，学外典于博士觉哥，兼悉达矣。”说明圣德太子不仅学习佛教，而且学习了儒学经典。他摄政推古时期（593～621），试图建立以天皇为中心的中央集权制，以儒学佛教作为指导思想基础，制定一系列典章。其中《冠位十二阶》（603）以才能分官位高下，录用人才。其十二阶名就使用了儒家的德目“德、仁、义、礼、智、信”，各德目又分大小两阶，共十二阶。可见圣德太子引进当时我国中央集权统治的德之下的五常儒学思想，以《论语》的“为政以德”作为其政治体制改革的参照系，建立官僚制取代氏族的门阀制。

他的《十七条宪法》（604）更是活用了儒佛的思想，其十七条的主要内容是：一曰，以和为贵，无件为宗。上和下睦，论事和谐；二曰，笃敬三宝，三宝者佛法僧也。四生之终归，万国之极宗；三曰，承诏必谨，君则天之，臣则地之；四曰，群卿百僚，以礼为本；五曰，绝餐素欲，明辨诉讼；六曰，惩恶劝善，古之良典；七曰，人各有任，掌宜不滥；八曰，群卿百僚，早朝晏退，公事靡监，终日难尽；九曰，信是义本，每事有信；十曰，绝忿弃嗔，不怒人违；十一曰，明察功过，赏罚必当；十二曰，国非二君，民无二主。率土兆民，以王为主；十三曰，诸任官者，勿有事阙；十四曰，群臣百僚，无有嫉忌。不得贤圣，何以治国；十五曰，背私向公，是臣之道矣。上下和谐，亦是情欤；十六曰，使民以时，古之良典；十七曰，大事不可独断，必与众宜论。这是日本最古的用纯汉文书写的成文法，它调和儒佛思想，始终以和的精神为基础，以德治、礼治、法治规范行为，建立君臣民的关系，也可以说是一部吏道训。

圣德太子在制定《十七条宪法》时 基于“世间虚假 唯佛是真”的谛义 提出“笃敬三宝”“万国之极宗”即强调佛法的一切众生，适用于万国。万国者乃指中国、朝鲜三国和日本。他本人并亲自注释《三经义疏》 包括《胜鬘经义疏》、《经摩经》 还应推古天皇之召 讲授《胜鬘经》、《法华经》。

在圣德太子的撰著和讲话中 特别是在《十七条宪法》中，大量引用《千字文》、《论语》、《礼记》、《易经》、《尚书》、《左传》、《韩非子》等儒学经典 而且广泛吸收《诗经》、《文选》等韵文 散文古典和《史记》等具有文学价值的史书的精神和文章法，乃至不少条文直接用了上述我国经典的遣词造句。所以《十七条宪法》虽是成文法 但受到了包括我国文学古典在内的汉籍的渗润 语言朴实 文章优美 颇富文学性 代表了当时的文章的最高水平。后来撰著的《日本书纪》将它收录其中 就是一个例证。特别是圣德太子注释的《法华义疏》 虽限于专释教 未遑篇章 但这是用汉文论述复杂的佛学思想 表明当时日本的汉文作文能力已达到相当的水平。

为了推动推古朝的改革，圣德太子积极吸收大陆的先进的儒学文化和制度，推进遣隋外交，于推古十五年（607）第一次派小野妹子遣隋使前后五次派遣隋使；推古二十六年（618）唐灭隋后，他继续派出遣唐使（在其后派遣唐使凡 19 次，至 894 年终止派遣止 持续了 260 余年）带回大批儒佛经典 广为流布 不仅促进儒学和佛教的进一步传播 也为引进汉文学开辟了道路。由此，推古二十八年（620）圣德太子基于新的律令制的理念 参照中国的修史方针 开始编纂国史 修撰了“《天皇记》、《国记》等臣·连·伴造、国造百八十部和公民等本记”记述了天皇皇位继承的谱系、日本国家的历史、君臣民的关系等，开了编纂国史的先河。此时成为资料的传承已经文

字化，也形成古代文字文学的母胎。

推古朝及圣德太子的上述业绩对于日本文化划时代的发展起到不可忽视的作用。首先最显著的是，不仅催生着日本古代文字文学的诞生，而且所引进的儒佛思想对日本古代文学产生深远的影响。另一方面，从口头文学到文字文学过渡时代，由于日本没有固有文字，仍需借助汉字及其表现，这就给文字化带来很大的制约。在假名文字未创造出来以前，口头文学与文字文学之间仍存在断层。但是，大体上以这个时代为界，日本文学从口头传诵进入了文字文学的过渡时代。推古朝以后，承传了大量木简、金石文，即墓碑铭、佛像和铜钟上的刻文，的主要资料，经过长期的努力，至奈良朝（710~784）终结，凡二百年间，从创造出一种具有口头词章特色的文体，着手编纂《古事记》，到采用多种不同文体面世《常陆风土记》、《播磨风土记》、《日本书纪》、《出云风土记》。许多口头文学也通过这些文字文学而得以传于后世，迎来了日本古代从口诵的原始文学到文字文学的完成期。

## 第二节 文字文学的滥觞《古事记》

日本古代文字文学的滥觞《古事记》，成书于和铜五年（712），分上中下三卷。它既是一部最古的典籍，也是第一部朴素地再现古代承传的文学书。作者太安万侶（？~723）史学家，奉仕文武、元明、元正三代天皇，任从四位下民部卿等职位。此书是奉元明天皇的敕令而于和铜四年（711）九月开始撰写的。昭和五十四年（1979）于奈良市此濑町发现了他的铜板墓志和遗骨。



据《怀风藻》序 751)记载 在苏我氏灭亡后 推古朝圣德太子和大臣苏我马子于推古二十八年(620)最初共议修史。据《日本书纪》载：“是岁 皇太子、大臣 即苏我马子 共议 撰录《天皇记》、《国记》等臣·连·伴造、国造百八十部和公民等本记”等史书，这是最早编纂史书的记录。惟在苏我氏内乱中，《天皇记》悉从煨烬，《国史》部分幸存 落入中大兄皇子之手。壬申之乱(672)后，天武天皇于飞鸟御原宫即位，推进各方面的革新事业 兴隆佛教和神道 写经念佛 尊崇伊势神宫 创始大祈年祭 并注重“收鲁壁之余蠹 综秦灰之逸文”开始收集散逸的文史和开展新的修史事业。

天武天皇修史的起因和意义，一是氏族政治瓦解后 确立了以皇室为中心的统统一国家的体制，为了提高天皇的地位和统一国民的思想 有必要说明天皇和国家的由来；二是此时日本对外交往频繁 也需要向国外宣扬自己国家的沿革；三是我国已有丰富的修史经验 并早已完成《史记》、《汉书》等的编纂 有所启示 也有可借鉴的先例。

修史经过是，天武天皇于天武十年(681)开始敕令川岛皇子等十二名皇族、氏族编纂“帝纪及上古诸事”。所谓帝纪，即皇室宗谱和帝皇继位之事。翌年发表了官吏考选制，以族性为阶位晋升的基准。于是诸氏族一举大肆篡改其传承的词章，以使叙述有利于本氏族。天武天皇惟恐氏族承传的帝纪和本辞多加虚伪 危及皇室宗谱的准确传承 对迄今史料有所分析和批判：

帝王本纪，多有古字，撰集之人，屡经迁易。后人习读，以意刊改。传写既多，遂致舛杂。前后失次，兄弟参差。今则考核古今，归其真正。一往难识者，且依一撰，

而注详其异。后皆效此。

（《钦明记》二年三月条）

有鉴于此 天武天皇遂致力于解决上述诸问题 并让舍人（侍从）稗田阿礼背诵熟记帝皇的继承和先代的旧辞 但天武天皇于天武十五年（686）驾崩，此事业中断。元明天皇继承天武天皇未竟之业 于迁都平城京翌年 命太安万侶撰录稗田阿礼所诵习的历代帝皇继位之事和旧辞。日本自输入汉字，初步进入文字期，用大和语表记还存在诸多困难。比如推古二十八年（620）虽已开始修史《天皇记》、《国记》作为资料的承传已经文字化，但是将口头文学文字化尚不成熟。在这种状态下 太安万侶应命开始编纂 于翌年成书并献上 此乃《古事记》一书的成立的经过。太安万侶在序文中进一步记录这段修史的目的和经过 写道：

于是天皇诏之：朕闻诸家之所赍帝纪及本辞，既违正实，多加虚伪。当今之时不改其失，未经几年其旨欲灭。斯乃 邦家之经纬 王化之鸿基焉。故惟 撰录帝纪 讨核旧辞 削伪定实 欲留后叶。时有舍人 姓稗田 名阿礼 年 是廿八。为人聪明 度目诵口 拂耳勒心。即 敕语阿礼，令诵习帝皇日继及先代旧辞。然运移世异，未行其事矣。

舍人稗田阿礼是仕奉大尝祭的猿女出身，经常参加大尝祭和舞乐的仪式 后供职于古代皇室讲授传说等的“语部”能博览强记古传 熟记旧辞、人物和神话传说的传承 且在祭祀上常常援用天孙降临、天石屋户太阳复出等一类神话。稗田阿礼向太安万侶口传时 以天皇敕令诵习的旧辞为中心 加上

传承的神话传说和相关的原初歌谣 这便成为《古事记》成书后的主要内容，其具有历史性的同时，也具有文学性。

因此可以归纳地说，《古事记》具有历史性质和文学性质两方面的内容。卷上 全部是所谓‘神代’的事 即旧辞——神话和传说 卷中叙说‘神代’与‘人代’间世代 即神武至应神的世代的传说 卷下 均叙述‘人代’即仁德至推古的人皇时代的事迹。也就是说 卷中从神武天皇东征始到应神天皇升遐 是虚构与史实混杂 有的属于历史传说 不完全是帝纪 卷下 从仁德天皇到推古天皇，基本上是属于帝纪。

卷上的神话从所谓‘神代记’开始 以神的活动作为背景，由高天原神话、出云神话、高天原神话·出云神话、筑紫神话四个主要部分构成 即以高天原（天之国）、根之国、地之国 有的地方混同黄泉国、黄泉国、常世国等神居住的他界 以及苇原中国、出云国 也有与他界重叠的一面、筑紫国等人居住的现国土作为舞台，开展神话和传说的故事：

（一）高天原神话 叙述天地开辟和国土生成的故事。高天原和中空上生成五神 称作别天神 其次 地上生成伊邪那岐、伊邪那美神等十二神，“神世七代”生成。其次创造国土，伊邪那岐、伊邪那美男女二神奉别天神命，持所赐天之琼矛，修理坚固漂浮着的国土 他们造出一小岛 并降到小岛上 完成神婚 生产八大岛国和海、山川草木等八百万神 伊邪那美生火神后死去 伊邪那岐仍恋于亡妻 破戒到黄泉国寻访而被驱逐逃回筑紫 被除黄泉国带来的污秽。再次 三贵神的诞生和分治 伊邪那岐被禊后 从他的左右眼和鼻子生下天照大神（日神）、月读神、月神 和速须佐之男神等三贵子 并命他们分治其领地。最后是五谷的起源，速须佐之男神不愿统治海原，且不听命 犯了天罪 被拔去手脚指爪驱逐出去后 乞食于大

气津比卖神，见该神从口鼻和肛门能取出食物，便将该神杀掉 从他的身体上生出五谷来了。

（二）出云神话 叙述“让国”的故事。首先速须佐之男神（素盞鸣尊）从天降到出云国 征服八岐大蛇，下生大国主神（八千矛神）等。大国主神兼有多方面的灵性和才能 经营着富饶的国土 引起许多异国兄弟的嫉妒和相争国土 大国主神两次被杀 后奉天照大神之敕令 将国土让御子孙 自己隐居小浜。

（三）高天原神话 出云神话重叠，叙述天孙降临的故事。国土平定后 天照大神敕令天孙迩迩艺神等三神 持其所赐的八咫勾玉、神镜和草薙剑三神器 降临丰苇原之水穗国（苇原中国）这一建国神话通过天孙降临而达到最高潮。

（四）筑紫神话 叙述君主的诞生的故事。以天孙及其御子孙为中心而展开。天孙居于笠沙岬 生下火照神（海神）、火远理神（山神）兄弟二神从事渔猎 为了丢失钓钩而发生争执，这就是上章所述的海幸与山幸的故事。其前海神生了女儿丰玉比卖神，丰玉比卖来到苇原中国繁衍后代，生下五瀨稻冰、御毛沼、若御毛沼凡四位。若御毛沼亦名神倭伊波礼毗古 他便成为其后的第一代天皇——神武天皇。

这些神话的中心内容就是国土生成和天孙降临的神话。也就是伊邪那岐、伊邪那美二神奉天神之诏从天而降 生产国土和皇祖神——天照大神 其国土奉天照大神的神敕 由天降的御子统治。它忠实地传承了口诵时代的神话和传说。

卷中，含十五代天皇的历史传说和记事，主要部分是：

（一）“神武记”自神武天皇从高千穗宫东征开始 进入大和，天皇开始建设国家和治理国家（二）“绥靖记·开化记”神武天皇驾崩 绥靖镇压异母兄当艺志美美神的叛乱 继任第二代天皇 后经历了安宁、懿德、孝昭、孝安、孝灵、孝元、开化等天

皇史无详载，俗称“欠史八代”（三）崇神记及其他”从第十代天皇崇神、经垂仁、景行、成务等代天皇，其中记叙了崇神、垂仁两天皇确立祭政一致的制度、三轮山传说、建波迦安王叛乱、沙本毗古王叛乱、修造出云大社、景行天皇的皇子倭建命（《日本书纪》称日本武尊）的西伐熊曾和远征东国（四）“仲哀·应神记”仲哀天皇的神功皇后神魂附体、香坂·忍熊二王叛乱，以及神功皇后亲征新罗，应神天皇在位时百济遣使阿直岐携《论语》、《千字文》来日等历史传说故事。史书记载日本历史实际上是从崇神天皇开始，此后历代天皇都记有殁年。第十代以前的天皇虚构的成分很大。

卷下主要是凡十八代的天皇的记事，从仁德天皇、履中天皇、允恭天皇、安康天皇、雄略天皇、清宁天皇、显宗天皇以及仁贤天皇以后十代，至推古天皇而终结。记录了历代皇室的宗谱和天皇传记，特别是多彩的皇后、后妃和皇子女的逸闻艳事，比如皇后石之比卖嫉妒仁德天皇与黑日卖恋爱及与八田若郎女结婚、木梨之轻太子与其同母妹轻大郎女的悲恋、雄略天皇吉野行幸与神女结婚等，其中定女鸟王和速总别王叛乱、建内宿祢以雁产卵为祥兆向天皇唱赞歌、墨江中王叛乱、允恭天皇即位改定各族氏姓、目弱王之变、雄略天皇在葛城山与一言主神的问答、三重采女和袁杼比卖给天皇的献歌、志毗臣和袁祁命为了美女大鱼在歌垣上的对歌等都有详载，且有某些历史性事件的记录。但至仁贤以后的十代天皇，只有宗谱，无历史事件，记录十分简略。

卷中、下的故事多属古史传说，虚构与史实混杂。《古事记》之所以由这样三卷构成，在编辑上不是任意而为，而是有其政治意识的。贯串于三卷的主题，就是序文所揭示的：“邦家之经纬，王化之鸿基”。为此目的，首先创造了建国的由来

和王权的由来的神话 在高天原与苇原中国的联系中 通过伊邪那岐神→天照大神→大国主神→迺迺艺神→丰玉比卖神→神武天皇 若御毛沼神 亦名神倭伊波礼毗古神 的演绎 来说明天神与天皇的血统的连续性 天皇是天神的御子孙 树立了天皇统治的正统性和天皇的尊严性。其次以“先代旧辞”为素材，撰录以皇室为中心的承传，甚至不惜虚构地详述皇位继承、与皇位继承有关的叛乱的经纬 以及天皇治世“大和的勇者”的事迹，来宣扬皇位的正当性和英雄的勇猛性。也就是说 其主题突出宣扬归属于高天原的永恒不变的王权 反映了古代日本人的信仰和精神世界。有的日本史学者就将上述神话与历史传说统一 来阐明日本国家的建设、祭政一致政治的确立、国力向海外发展的所谓“历史事实” 企图以此达到初扬国家意识的目的。

全书由神话传说、古代歌谣和宗谱史传三部分构成。尽管撰著的动机不是作为文学作品 但从实际结果来看 它以朴素的上古神话、传说作为素材，也反映了文学意识的最初抬头。而且在朴素地再现神话、传说的叙事中 编织 113 首上代朴素的歌谣 加强了叙事中的叙情性 也反映了古代日本人的生活感情。这些歌谣 有祭祀歌、恋爱歌、求婚歌、战斗歌、酒宴歌 送葬歌、思乡歌等等 都是与古代日本人的生活结合起来的。关于《记·纪》的神话、传说和歌谣 上章已述。在这里尤其值得强调的是 在以大国主神（八千矛神）为中心的传承、倭建命的东征和思乡、皇后石之比卖嫉妒天皇他恋、轻太子与轻太郎女悲恋等的传承中 充分发挥文学的想像力 在技巧上运用各种比喻和夸张的同时，编入许多素朴纯真而又富含感情的歌谣。比如有名的《八千矛神的歌话》就唱出：

张开白皙的双臂  
 紧紧拥抱柔雪般的酥胸  
 白玉纤手枕着手  
 双腿伸平美美地做个好梦

这种接近浪漫的抒情歌的恋爱歌谣，与散文融合的形式，增加了文艺上的叙事抒情诗的性格。同时作为独立歌的《八云神咏歌》——“云靄腾腾起 / 出云的八重垣 / 与妻子共住 / 造一个八重垣 / 造一个八重垣”初含五七五七七歌体的某些要素，不仅孕育着日本民族诗歌——短歌的胚胎而且涌动着文学意识。这是《古事记》的一个特色。在这里还可以发现其后出现在日本文学史上的‘歌物语’形态的源流的存在。尤其是轻大子与轻太郎女爱恋的叙事 插入对歌 以及最后殉情事件的描写 叙事与抒情结合 颇具文学性 并且开了日本古代这类文学主题的先例。其后《万叶集》收入的一首原初歌谣的题词对这个动人的文学故事也写道：“《古事记》曰 轻太子奸轻女郎女，故其太子流于伊豫汤也。此时轻太郎女不堪恋慕而遣往时歌曰”足见其对后来的文学的影响。

在叙说宗谱时 也不全然是目录式 其本身含有古代物语的要素。它作为史书所具文学的价值，也在于此。当然作为第一部口头文学承传的文字文学 在表现上尚嫌古拙单调 内容贫弱 尤其是叙述宗谱大多是目录式的 不免留下口承词章的特征的痕迹。

关于《古事记》的文体 序中写道：

上古之时，言意并朴，敷文构句，于字即难。已因训述者 词不逮心 全以音连者 事趣更长。是以 今或一句

之中，交用音训，或一事之内，全以训录。即辞理叵见，以注明，意况易解，更非注。

也就是说，在第一部文字文学中已表明只用表意汉字或表音汉字已是“词不逮心”即已不能完全表达口头表现的技巧。词意和情意的统一，所以采用“全以训录”。正文并用了音训混用和全训的表记法，并且根据需要，加注或不加注。注分训注、音读注、声注、语注、计数注五类。所录歌谣的表记法与正文不同，只用一字一音的表音汉字，以图准确传承歌词。

《古事记》所使用这种变体汉文，即在汉文结构中灵活运用日本古语的和汉折中体，于日本人易读，其表现法具有独创性，它在日本文字史、文章史上的历史意义是很大的。使文字文学进入历史之初，为日本文字和文学的民族化迈出了第一步。

### 第三节 汉文史书《日本书纪》的文学性

于《古事记》问世八年后，即元正天皇养老四年（720）又撰写的《日本书纪》。据日本学者分析其原因是：“两者的特色显著不同。大概是考虑到这个时代修史的意义，首先通过大化革新，氏族政治崩溃，及至确立以皇室为中心的统一国家的体制，为了统一国民的思想，政府有必要宣示天皇国家的由来。另一方面，先进国中国早已有《史记》、《汉书》等大规模修史的先例，足可仿效。弄明我国的起源，以图要求向海外发扬国家的面目，这是无疑的。因此，依前者的理由撰写的是《古事记》，



其于后者的要求而编著的是《日本书纪》。<sup>①</sup>也就是说前者面对国内读者，后者面向海外宣传。

以“日本”作为国名 据日本学者考证 编纂《古事记》时尚无此国名 它是与《书纪》并行确定的。有关使用“日本”这个文字的年代，辻善之助写道：“据隋朝所赠国书载，乃称‘日出处天子’或‘东天皇’，可知推古天皇时尚未使用‘日本’这个文字。其后，《古事记》编述的和铜五年（712）还未使用。《日本书纪》成书的养老四年（720）已经使用，大概可以推断是在和铜五年和养老四年间开始使用吧。”（《日本文化史》）可以说，“日本”这个国名的确定，至少与“书纪”的面向海外定名是有关联的。至于《日本书纪》书名，在诏书式的《公式令集解》“公式令”条所引的《古记》中已经出现。在《万叶集》中也记有《日本书纪》或《日本纪》、《纪》三种书名。其由来众说纷纭，主要有二说：一说，作为正史，对外宣传，故冠以国名，原称《日本书》，但它不是志，也不是列传，而是帝纪，故称《书纪》；一说，乃是根据《后汉书》所示“叙帝王事，谓之书纪；叙臣下事，谓之书列传”，故仿效之，便称《日本书纪》。也就是说，无论是编纂的目的和书名的称谓，都是以我国的史书作为参照系。

《日本书纪》与《古事记》的编修经过相同，也是始于天武天皇的修史敕令，在序文中也有如下记载文字：

天皇于大极殿诏川岛皇子、忍壁皇子、广濑王、竹田王、桑田王、大锦下上毛野君三千、小锦中忌部连首、小锦下阿昙连稻数、难波连大形、大山上中臣连大岛、大山下平群臣子首，定记帝纪和上古诸事。

① 伊藤正雄：《足立卷（日本文学史概况）》第22~23页，社会思想社1980年版。

《日本书纪》于元正天皇时代才完成。据平安时代初期《续日本纪》(797 载)：“先是一品舍人亲王奉敕修《日本纪》至是成功 奉上《纪》三十卷 系图一卷。”又据《弘仁私记》序载：“养老四年五月二十一日，一品舍人亲王、从四位下勋五等朝臣太安万侣等撰呈了《日本书纪》三十卷和帝王系图一卷。”这说明初时书名为《日本纪》，平安时代以后始称《日本书纪》。编修者除天武天皇第三皇子舍人亲王外，传太安万侣也参加了编纂工作。依据是：(一)《弘仁私记序》记有《日本书纪》作者“传应有其他学者之名，且是弘仁度的日本纪讲座的讲师太安麻吕家族的多朝臣人长，从《日本书纪》可以发现与《古事记》相一致的记事来看，恐怕也只能是人长了吧”；(二)太安万侣歿后 其墓志记有“勋五等”乙项 推测是他撰编或参与撰编《记·纪》的功绩而获授勋的吧。

《日本书纪》的帝王系图一卷已散佚不存，30 卷中 前两卷为神代记 余 28 卷则是从神武天皇至持统天皇的纪事，按照编年体编著。神代记两卷内容包括神世七代、八洲起源、诸神出生、瑞珠盟约、宝镜出现、宝剑出现、天孙降临、海宫游行、神皇承运共九章。在神代记的神话中，也是从天地开辟的神话、传说开始 比较重高天原神话 而轻出云神话。比如有名的伊邪那岐和伊邪那美二神的交合、伊邪那岐到黄泉国寻访亡妻伊邪那美被驱逐逃回筑紫祓除黄泉国的污秽、以大国主神为主体的兔神以后的故事、大国主神经营国土的神话、天孙降临时做向导的本地神猿田毗古神的故事，以及八百万神的出现和诸神的神裔故事等神话故事 或被简略 或被删除 比如家喻户晓的日本武尊的英雄故事只有粗略的叙说，有名的出云神话就没有记述等。同时 除部分神话、传说与《古事记》

相同外 多数神话传说的故事与《古事记》是相异的。

关于天地开辟，《古事记》描写天地开辟时 于高天原已生三神 世界混沌如浮脂在漂浮不定之时 苇芽萌生 便又化成二神。这五神都是别天神 之后才生成国之常立神等。《日本书纪》在描写这段天地开辟神话时 首先就是苇芽萌生 化成国之常立神 然后再生二神 称为“乾道独化”即是出现了大地的意思。在描写诸岛之生成时，《古事记》写了伊邪那岐和伊邪那美男女二神生产诸岛 伊邪那美女神逝去后 由伊邪那岐男神去黄泉国找女神 伊邪那岐回来后 洗左眼的污秽时生了天照大神。《日本书纪》则写这男女二神生了诸岛后就生下天照大神“是时 天地相去尚不远 遂以天柱擎天”。这些不同之处 说明《日本书纪》与皇祖神有直接关系的建国神话得到了强化。有关神代记的神话部分比较简单，且或多或少揭示于以历史为背景的材料之中。

对于男女二神从天降下生产日本诸岛的神话，与《古事记》对伊邪那岐和伊邪那美二神结合的描述，也是略有不同的。《古事记》是这样描写的：

二神降到岛上 树立擎天柱 筑起八寻殿。于是伊邪那岐神问其妹伊邪那美神道：“你的身体怎么样？”伊邪那美答曰：“我的身体逐渐完整了 惟有一处没有闭合。”伊邪那岐说道：“我的身体有个多余的地方 就塞给你未闭合的地方 生产国土吧！”于是 伊邪那美答曰：“好吧。”

《日本书纪》则这样写道：

一书曰 二神居彼岛—— 阳神问阴神曰：“汝身有何

耶？”对曰：“吾身具成而有称阴元者一处。”阳神曰：“吾身亦具成而称阳元者一处。思欲以吾身阳元，合汝身之阴元云尔。”

两书这段诸岛生成神话的比较很明显《古事记》更具朴素的自然的真实性和性意识的开放性，反映了它根植于本土的世界观和审美的价值取向，甚少受大陆文学的道德性的制约。《日本书纪》使用阴阳两极和缺少真率性，不难看出多少受到大陆儒家文学思想的影响。

在帝纪部分的 28 卷中，大部分以一代天皇列为一卷，少部分以二代或三代列为一卷，还有一代含二卷即天武天皇纪和“欠史八代”共一卷即八代纪者，全部仿效我国史书采用编年体，按照干支年月日序，对从神武至持统凡四十一代天皇的事迹，乃至对汉籍、佛教的传入等政治、外交事件等，都做了详尽的历史性记述。史料的取舍，基本上贯彻合理的精神，某些异传，未记入本文，只作为分注以“一书曰”或“一说”的形式而写入。但在记载人皇时代口诵传承时，某些地方尚未完全摆脱《古事记》那种虚构或虚构与史实混杂的窠臼。就神武天皇即位的记述来说，也以“初天皇草创天基”、“我皇祖之灵也自天降”为基调，近于神话化，很明显是人为编造的痕迹。

值得注目的是，《日本书纪》与《古事记》最根本的不同是，《古事记》从建立天皇观出发来叙述神代和帝纪的；《日本书纪》则是根据中国有德者为君的天子观，来阐述帝纪或描述君子的。比如应神天皇驾崩后，大鹫鹑尊和菟道稚郎子兄弟让位的故事时，写了菟道稚郎子让位的一段话，其中“凡有天下以治万民者，盖之如天，容之如地，上有驩心以使百姓，百姓欣然以事其上，驩欣交通而天下治”完全是引用《汉书》高后纪

的文章 并以此精神来说明：“今我也弟也 且文献不足 何敢继嗣位 登天业乎。大王者风岐嶷 仁孝远聆 以齿且长 足为天下之君。”

又比如描述了收容中国文学而对日本古代文化做出重大贡献的历史人物圣德太子的事迹、圣德太子制定的划时期的《十七条宪法》书中是这样描写的：

（他 向高丽僧惠慈习内教 向博士觉智学外典 皆能悟达。为父皇所爱，居于宫南上殿。故其名称，谓上客厩户之丰聪耳太子。

对圣德太子的崇敬和对他英年早逝的哀婉，写道：

诸王诸臣及天下百姓，悉如长老之失爱儿，食而无味。加幼者之丧父母，泣声充溢于街衢。即农夫止耕，春女弃杵 皆曰：“日月失辉 天地已崩。今后待谁。”

在借用我国史籍的典据和借鉴帝纪方面也是十分显著的。比如在多代天皇的叙述中 借用《后汉书·明帝纪》写了武烈天皇“好刑理 法令分明 日晏坐朝 幽枉必达 断狱得情”；参照《晋书·简文帝纪》和《魏志·明帝纪》写了垂仁天皇、天武天皇“生而有岐嶷之姿”。关于仁德天皇的“幼而聪明睿智，貌容壮丽”和仁德天皇的“幼而聪明睿智 貌容美丽”的描写，也是出于《东观汉记·孝明皇帝纪》的用句 这类例子很多。

作为史书，《日本书纪》对上古中日、日朝文化交流的重要人物和事迹做了最早的记述，也是弥足珍贵的。在神功皇后治世一节 详细叙述神功皇后在朝鲜三国的活动 引用了《魏

志·倭人传》对 3 世纪倭国及倭国人的记录。此外，在神功皇后纪、应神纪、雄略纪、武烈纪、继体纪、钦明纪等也多有引用朝鲜的《百济记》、《百济新撰》、《百济本记》等史料。在开皇治世一节还借用《隋书》记述了倭王令朝廷派遣隋使节以及经百济传入大陆佛典和受容佛教的故事等。以上这些与中、朝交流的记述都是《古事记》所没有涉及的。

从整体上说，《日本书纪》不以神话、传说为主，而以记载史实为重，且尊重古传，尽量保持正史的特质。因此作为国史，它比《古事记》较为详尽周密。编纂者特别参考了我国的《史记》、《汉书》、《后汉书》、《魏志》、《艺文类聚》等大量史籍，采用我国编史的干支纪年法，重视史料，广泛参照和录用《古事记》等日本国内的古文献，比如各氏族的家记、诸寺院的缘起，还多有引用我国的史料，尤其是儒佛传入等的记事。比如大量引用我国上述经史诗文的典故和成语，引用作为文学作品的《文选》的语句和修饰词。据一些日本学者统计，实际上直接间接引用的汉籍能列出书名者共八十种以上。<sup>①</sup>

这部书纪之具文学性的重要因素之一，就是记载了一百二十八首原初歌谣，不仅比《古事记》多十五首，而且在与《古事记》重复或类同的五十八首歌中，对歌的本意的理解是不尽相同的。比如它将本是独立歌的《八云神咏歌》组合在本文歌中，没有加上说明文字，就使之具有不同的文学意识。它还首次出现童谣，在皇极纪中讲述苏我入鹿试图暗杀山背大兄，拥立古人大兄为天皇一节，在逼真的生动叙事中，推出“岩石头上猴烧饭，光吃白米又何妨，斑白乱发似山羊”，这样一首童谣，以猴子要烧死山羊，来暗喻苏我要弄死老翁山背大兄之意，赋

① 木下正俊稻冈耕二编：《日本文学史》[上代文学]第43页，有斐阁1976年版。

予它的文学上的讽刺机能和创造了戏剧性结构之美。

在文体方面 适应神话传统和史料的不同 神代卷部分用和汉折中体，帝纪部分则用纯粹汉文书写，以雅文体为基调，也混用俗文体 并采用中国式的文章润饰法 出现了许多佳文丽句。比如 借用汉籍《文选》、《艺文类聚》和汉译佛典《金光明经》、《金光明最胜王经》的文辞 对文章加以精心雕琢 表现在‘显宗纪’、‘武烈纪’、‘钦明纪’等卷上尤为明显 展现了文章的表现美。卷二十八的壬申之乱的纪实，其文章达到了很高的水准 具备一定的文体意识 在日本文章史上占有先导的地位，这也是有其积极的文学价值和意义的。因此日本学者认为当时‘用汉文书写’是一种引用带典据的语句来锤炼文章的方法。这就是所谓‘润色’的技法，是一种文学的行为。以史书为基础的《日本书纪》作为整体获得文学史的定位 正是由于它在这种润色行为上的成功”<sup>①</sup>。综观上述，也可以看出在日本上古文字文学形成之初，已经受到汉文文章的表现和润色的渗润。它标志着上古大和的固有文化，通过《古事记》到《日本书纪》已开始向外来的汉文化倾斜 这对于其后汉诗文之初兴产生一定的影响。

这部《日本书纪》类似我国的正史 规模宏大 体裁完备，在一定程度上保持历史的连续。以《日本书纪》为转折点 促进了编纂国史的事业的繁荣，先后敕撰的纯汉文体史书有：《续日本纪》（797）、《日本后纪》（841）、《续日本后纪》（869）、《文德实录》（879）、《三代实录》（901），合称“六国史”。其后菅原道真的《类聚国史》（892）是将上述史书的记事分类编辑而成，《三代实录》部分是后来补编的。它们也记载了一些神话、

① 市古贞次编《日本文学全史》（1上代）第115页 学灯社 1979年版。

传说歌谣宣命等口头文学 比如《续日本纪》就记载 62 篇宣命 有一定文学价值 也对推动汉文学的生成与发展起到不可忽视的影响。

总的来说,《日本书纪》更富历史书的性格 作为史书的价值大于《古事记》 然而在文学光彩方面 比起《古事记》来则略有逊色。但以它的神代的神话、传说、说话以及人皇历代的传说、说话和歌谣词章为主体的部分 文章的表现之美 还是确立了它与《古事记》在日本古代文学史上左右的坐标。

#### 第四节《风土记》独自的文学特色

在《汉书》、《后汉书》等中国史书收录的地理志、郡国志、州都志、地形志等的影响下,日本以中国的地理志作为规范,于 5 世纪已经提出撰修地方志的问题。《日本书纪》曾载履中四年“始之于诸国置国史 记言事达四方志”。这是日本编修地方志的最初记录。和铜六年(713)即编著《古事记》翌年,天明天皇接着敕令撰修风土记即地方志,除了适应平定壬申之乱后确立新的政治体制和国家统一的需要之外,其直接原因是借此完成史书《古事记》的机运 通过撰修风土记 收集必要的地方资料 为撰著正式国史《日本书纪》做准备 诏书曰:

畿内七道诸国,郡乡名著好字。其郡内所生银、铜、彩色、草木、禽兽、鱼虫等物 具录色目 及土地沃瘠 山川原野名号所由 又古老相传旧闻逸事 载史籍言上(《续日本纪》)



同时规定编修五项内容 郡乡地名、郡内物产目录、土地肥沃状况、山川原野名称由来、古老相传的旧闻逸事 也就是敕命当时诸国将各地方的地方志以及地方神话、传说和民间故事 撰著史籍呈上。这一编修《风土记》是与元明天皇的敕令撰著国史相辅地进行，此后七年多便完成了《常陆国风土记》等的编纂工作。

原来官命的这类地方志，只是作为一种地方向中央呈报的公文书 题为某某国司“解” 所谓“解”者 是公文书末尾的一种书写格式。据《本朝文粹》所载，《风土记》的称谓第一次出现在延喜十四年（914）三善清行的意见书所写的“臣于宽平五年（893）任备中介 见彼国风土记”。接着延长三年（925）太政官府中正式称这类文书书名为《风土记》。因为各国国司先后呈上各自编纂的公文经二百余年，至醍醐天皇时代（897～931）大部分已散佚，醍醐天皇于这一年敕令五畿七道诸国司尽速校勘风土记呈上，诏书曰：

如闻，诸国可有风土记文。今被左大臣宣称。宜仰国掌令校勘之。若无国底，探求部内。寻问古老，早速言上者。依宣行之。不得延回 符到奉行（《类聚符宣抄》）

这表明官命此前各国呈上的公文书名称《风土记》 并已散佚无存，让诸国重新校勘地方国厅保管的既存的副本或稿本 如无副本或稿本 则探问有关人士 重新编撰。但在当时的六十余国内 仅有五国呈上 即现存的《常陆风土记》（715）、《播磨风土记》（715）、《出云风土记》（733）、《肥前风土记》（年代不详）、《丰后风土记》（年代不详）五部 惟《出云风土记》保存完好 余皆残缺不全。且《肥前风土记》、《丰后风土记》二

记已失传的，部分地被其他古籍引录才得以承传下来。还有一些风土记的逸文，经后世学者比如国学者卜部兼方著《释日本纪》、仙觉著《万叶集·注释》等搜集并引用。这些逸文数目各说不一，少者二十余国五十余条，多者近四十九国二百余条<sup>①</sup>。各《风土记》大多是用汉文或变体汉文书写，且不少美文修辞者。

上述《风土记》都按照天皇敕令的五项内容编写，主要是说明地名的起源、地方的传承。它收录的各地方的神话、传说和民间承传记事，虽不具备《记·纪》那样统一的体系，大多为片断的罗列，且没有像《记·纪》那样突出宣扬国家意识。大多以与地方关系较深的神和天皇、皇室为主体，以及说话具有地方特色的信仰和风习、各样的渔捞农耕生活，素朴而富有强烈的地方风土气息。《风土记》作为日本文学古典的价值，就在于此。在现存的五部风土记中，最具文艺性的而保存完整的首推出云臣广岛著《出云风土记》。它由卷首总记、各郡记和卷末记三部分构成。卷首总记记录了出云国的地理位置、面积和地形概观，以及号出云的由来，并叙述其编辑方针：

老细枝叶，裁定词源。亦山野浜浦之处，鸟兽之栖，  
鱼贝海菜之类，良繁多，悉不陈。然不获止，粗举梗概，以  
成记趣。

所以它裁定词源，非常精简。叙述地理产物，仅略列梗概，说话地方神话、传说、旧闻、逸事，则以达到“记趣”的目的。所以在这方面《出云风土记》自成独具特色的体系，通称“出云

<sup>①</sup> 刘崇棣《日本文学欣赏》（古典篇）第41页，台湾联经出版事业公司，1979年版。

神话体系”足以同《记·纪》的“大和神话体系”相辉映。

出云神话体系主要由以下几部分构成：

(一) 地方神话和传说 主要有作为出云的主神八束水臣津野神“引国”故事、少女毗卖埼被鳄鱼吞食的故事、佐太大神持有黄金弓箭的故事、阿用被鬼吃掉的故事等。这些故事都富有话本文学性的。其中“引国”神话最著名 流传甚广。“引国”者 即“引来国土”。传说出云国土地狭窄 造国之初 八束水臣津野神宣诏出云国小 周围土地有余 就用三股绳搓成一个结实的网，首先将石见国与出云国交界的名佐比卖山网来 园之长浜网来 这样反复地将周围多余的土地网来 并将引来的土地缝合，便造成大的国土。于是记载道：

所以号出云者，八束水臣津野神诏，八重垣诏之，故云八重垣的出云国。

这便是此国土之名的由来。《记·纪》虽也有记载速须佐之男神歌唱：“八重垣的出云”但这两者是否有历史的联系，无从考据。尽管如此 这“引国”的故事可以与《记·纪》的“让国”故事相辉映 构成一幅颇富艺术想像力的国土缘起图。

(二) 地名起源和经营国土的神话。上章所述的宇贺乡起源和黄泉国的神话是很典型的。其他地名的起源，多与神话传说故事相连 比如 佐佐村名由来，“品太天皇 巡行之时 猿啮竹叶而遇之 故曰佐佐村”。《记·纪》中的小竹、细竹均读作ささ(佐佐)天皇遇猿啮竹叶 由此而得此村名。阿豆村的由来：

伊和大神 巡行之时 苦其心中热 而控绝衣纽 故号

阿豆。一云，昔，天有二星。落于地，化为石。于此，人众集来谈论，故名阿豆。

伊和大神，属出云系伊和氏族信奉的神。这些地名起源，娓娓道来，确实“以成记趣”。更有趣者，有的地名的由来，与古代同海外的交往有关者，比如汉部里，乃“称汉部者，赞艺国汉人等，到来居于此”；韩室里，乃“称韩室者，韩室首宝等上祖，家大富饶，造韩室”；即韩国人韩室首宝所建筑的百济式土墙室，新罗训村，乃“昔，新罗国人，来朝之时，宿于此村”之故，这些地名都缘于古代中国、朝鲜三国外来人的历史传闻。

（三）山川原野由来的神话。与上述“引国”神话相关的山丘名由来，有这样的记述：

沉石落处者，即号沈石丘。网落处者，即号藤丘。鹿落处者，即号鹿丘。犬落处者，即号犬丘。蚕子落处者，即号日女道丘。尔时，大汝神对妻鸛都比卖曰：“为遁恶子，返遇风波，被太辛苦哉。”所以，号曰噉盐，曰苦齐。

上述所记“网落处者，即号藤丘”，据说当时引来国土，网此处时，是用藤蔓纤维编制的网，故藤网的落处，便称藤丘。日女道丘者，即建有姬路城天主阁的山丘，故亦称姬山。有关贺野里币丘之名这样记载：

贺野里币丘，地之中上。右，称加野者，品太天皇，巡行之时，此处造殿，仍张蚊屋，故号加野。山川之名，亦与里同。所以称币丘者，品太天皇，到于此处，奉币地祇，故号币丘。

这里的“地祇”不属于大和系的神而是属于出云地方土著人祭祀的神这是《记·纪》的大和系神话所没有的。

(四) 寺社黄泉缘起的神话。首先记录了出云国合计神社 399 所, 内分驻在神祇者 184 所 不驻在神祇者 215 所。大多只记神社名称 以及建立神社乃为“大神之和魂者静 荒魂者皆悉依给猪麻吕之所乞”也。描写黄泉的神话很简洁、生动, 它是在解说宇贺乡名由来时叙述的:

北海滨有矶, 名脑矶。高一丈许, 上生松, 茂至矶。里人之朝夕如往来, 又木枝如人之攀引。自矶西方有窟户, 高广各六尺许。窟内有穴, 人不得入, 不知深浅也。梦至此矶窟之边者必死 故俗人自古至今号黄泉之坡、黄泉之穴也。

这些发生在出云地方的神话和传说故事, 较好地保持了纯朴自然的地方原型 文章结构经过整理和统一 文体虽以骈俪文为基调 但不完全拘泥于正规汉文 多用大和古词 采用导词带有言灵的意味。地名起源采取说话的形式。在《风土记》中 它是最具文艺性的。

其他地方的《风土记》也记录了一些很有价值的神话传说 出现一些与《记·纪》同名的神和神话故事 但更多的是《记·纪》所没有收入的口头传承。比如《常陆风土记》是由常陆国司·按察使藤原宇合、万叶歌人高桥虫麻吕合著, 以日本武尊的传说为中心 还写了少彦名神降临常陆国的故事、诸祖神会集八百万神于高天之原的故事、新尝和掉耀歌 歌垣 的故事, 以及《播磨风土记》以神功皇后、应神天皇、天日枪神 新罗王

子 归化日本 的故事为中心 写了许多的《记·纪》所没有的神话传说：大带日子天皇发现酒山的故事、阿菩大神东上的故事、大国主神臆病的故事、苇原志许乎神与天日枪神相互夺谷占国的故事等都是有名的。

《常陆风土记》对嬬歌之夜已久恋的男女相会作了这样的描写：

以南，有童子女松原。古，有年少童子，俗云加味乃乎止古、加味乃乎止夷 神男神女——引者注 ），男称那贺寒田之郎子、女号海上安是之女郎。且容貌端正，光华乡里。相闻名声，同存望念，自爱心灭。经月累日，嬬歌之会俗云宇太我岐，又云加我毗也邂逅相遇。是时，郎子歌曰：

安是之小岛女郎  
手持松枝垂木棉  
袅娜多姿舞蹁跹  
向我回眸意缠绵

女郎报歌曰：

独自站立海之边  
潮水涌来我脚前  
藏身隐体诸岛间  
郎子跑来把我见

两人便欲相语 恐人知之 避至松原 于是接着这样描写

这段优美动人的情景：

携手并膝 陈怀吐愤。既释故恋之积疹 还起新欢之  
频笑。于时 玉露杪候 金风令节。皎皎桂月照处 腺鹤  
之西洲 飒飒松风吟处 度雁之东岫。山寂寞兮 岩泉旧。  
夜萧条兮 烟霜新。近山自览 黄叶散林之色 遥海唯听，  
苍波激磬之声。兹宵于兹 乐莫之乐 偏沈语之甘味 颇  
忘夜之将开。俄而 鸡鸣狗吠 天晓日明。爱僮子等 不  
知所为，遂愧人见，化成松树。

这样的显示其骈俪文达到炉火纯青程度的美文描写，加上上述歌会上的朴素对歌，使这个清纯的恋爱故事更显生动而有趣，颇具叙事和抒情的文学性。

这部《风土记》在记述美麻贵天皇之世为平讨东夷荒贼遣新治国造祖的故事、美方贵天皇之世遣采女臣木属筑葺神于纪国之国造的故事、淡海大津朝初遣使人造神宫的故事等叙事中，也夹有一些民谣。而且它在写了筑波岭的咏歌后还说：“咏歌甚多 不胜载车”可见对运用歌谣的重视。在《肥前风土记》描写杵岛郡歌垣的习俗时 也有这种叙事与咏歌的结合形式。可以说，《风土记》已朦胧地显露出歌物语的雏形。

《常陆风土记》重点记述以日本武尊为中心的传说 同时还描写了是时的地方住民的生活、感情和风俗 并精心地加以文字的润色 使之在《风土记》中独具特色：

神社周匝，卜氏居所。地体高敞，东西临海，峰谷犬牙 邑里交错。山木野草 自屏内庭之藩篱 涧流崖泉 涌潮汐之汲流。岭头构舍，松竹卫于垣外，豁腰掘井，薜萝

荫于壁上。春经其村者，百草艳花。秋过其路者，千树锦叶。可谓神仙幽居之境，灵异化诞之地。佳丽之丰，不可悉记。

这段对春秋时令和山川草木的自然风物的描写，充分发挥了本土文学特有的自然季节的感受性和纤细美的情趣，创造了日本人独有的艺术表现；同时又有意无意地吸纳我国的游仙好尚，显示一种鲜明的异国情调，出现和汉文学的艺术精神和表现的最初结合，艺术地展现了一个美丽的人间仙境。这种神仙意趣也偶见于《丹后国风土记逸文》的浦岛故事里。而且这部《风土记》全部使用纯粹汉文，注重文章修饰，乃至仿效四六骈俪体，笔致最为优雅。

从整体来说，《风土记》与《记·纪》一样，叙述的都是日本本土的神话和传说，当时我国的儒佛思想对它的影响还不是很大，但从神仙思想的端倪来看，也的确映现出中国文化对日本本土古代文化产生了某些启蒙的作用。

《播磨风土记》描写出云国阿菩大神听闻大倭国的亩火、香具、耳梨三山相斗，大神欲谏止，上来之时，到于此处，乃闻争斗已止，复其所乘之船而坐之。这个故事讲的是神阜地方的由来。《万叶集》也有关于大和三山传说的歌，并记有“三山者亩火、香具、耳梨也”，见《风土记》。

尤其有意义的是，《播磨风土记》有取自农村传诵的故事，反映了古代人的农耕生活和感情。在传诵的农民生活中，讲述象征农夫的大汝神与小比古尼神相争命名两村名的故事：大汝神曰：“我不下屎而远行”，小比古尼神曰：“我持埴，赤黄色黏土——引者注，欲行”，两神相争，一气之下，大汝下屎之时，其屎落在小竹，反弹其衣上，故号波自贺村。小比古尼则



将埴扔在冈上 故号埴冈。其埴与屎成石 于今不亡。这个故事刻画了农夫粗放的性格特征 以及担黏土的沉重劳动 黏土也是当时制作埴轮 土器 和交换谷物的材料 同时在地方传说中，最初的埴是神的排泄物——屎；埴与屎成石”形成一种坚固的永续性。这个神话、传说故事与《记·纪》中的速须佐之男杀死大气津比卖神，从被杀的大气津比卖神的身上生出诸物 其中有‘头上生蚕 两眼生稻 两耳生粟 鼻生小豆 阴部生麦 肛门生大豆’等谷类种子之由来的神话、传说故事 异曲同工，构筑起上古一个不可或缺的神事空间。这些描绘充满了农耕乡土的生活气息，从一个侧面折射日本上古土器时代的农耕文化生活 同时与石有关的承传 也反映了古代对石信仰的原始神道思想。

这部《风土记》还描写出云国人与汉人有关地方人和山川的命名故事，比如佐比冈山名由来是这样写道：

佐比冈所以名佐比者，出云之大神，在于神尾山。此神，出云国人经过此处者，十人之中留五人，五人之中留三人。故出云国人等，作佐比，祭于此冈，遂不和受。所以然者，比古神先来，比卖神后来。男神不能镇而行去之所以，女神怨怒也。然后，海内国茨田郡枚方里汉人，来至居此山边，而敬祭之，仅得和镇。因此神在，名曰神尾山。又 作佐比祭处 即号佐比冈。

这个故事讲述归化的汉人来到枚方里 开垦此地 建立部落，又记录了分属于出云系两部族的比古神和比卖神彼此争夺居住地和祭事活动。另外还有描写从百济来的天日枪神向大国主神要求土地 大国主神让他回到海中去的故事 也十分

有趣。这两则神话传说的故事，反映了古代本地人和外来人的交流情景。

《风土记》与《记·纪》的神话、传说、歌谣，乃至《万叶集》的大和三山传说都有文学上的密切联系，又拥有独自的特色。其一，作为《风土记》的文学素材，大部分都是存在于地方神话和民间故事，限于特定地方的神、部族的人物及支配他们生命的超自然的精灵三者所构成的世界，与《记·纪》国家性和皇室性相比，具有强烈的地方性、部族性的色彩。其二，它的构成要素与其他上古文学有着血脉的联系，许多文学素材都是取自广为传播的先行存在的神话、传说，具有第二次创作的性格，与《记·纪》拥有原初的文学素材的原质性相比，具有派生性的特质。其三，它的地名故事、民间传诵和歌谣，很多表现了古代理人的生活感情，是地方庶民所关心的，与《记·纪》所具的国家意识和皇室尊贵，及统治者所关心的相比，充分发挥其自然的朴素性。其四，它的神话、传说主要用语言来表现，与《记·纪》所表现诗的想像力相比，多具概念性的特征。其五，它的神话大多是片断的东西，与《记·纪》的神话的完整性相比，很难把握神话的整体形象，具有非体系性的特点。

总体来说，日本的《风土记》反映了以神话传说作为素材的上古文学的胎生和各自变迁的过程。所以三上参次、高津锹三郎合著的《日本文学史》（1890）首先将《风土记》作为文学作品写入文学史，他们认为《风土记》“如果只列叙枯燥的事实，不修饰文词的话，那么在国文学上就几乎全无价值”，但事实是“它《风土记》的修辞和多彩的样式，可以与祝词、宣命文相比”。此后日本诸多文学史家都将《风土记》载入文学史册。他们的理由：一是它包括具有文学价值的神话和传说；二是它含有活用和语、和文的词章。还有一理由是，上古文学的

概念与近代以来的文学概念不同，受中国古代将佳词丽句的汉籍也列入文学史册的启示，也习惯地将史书、地方志等作为文献纳入上古文学史<sup>①</sup>。从史的发展角度来说，还可以补充一条理由，就是《风土记》在口头文学向文字文学发展过程中起着不可磨灭的作用，同时与后世的说话文学也有着一定的历史联系。《出云风土记》、《常陆风土记》和《播磨风土记》存在一定的文学价值是不能忽视的，其他的《风土记》则大多欠缺文艺性。

但对《风土记》是否存在文学价值则还有两种截然相反意见。有的学者认为“文学史作品采纳《风土记》存在‘非合理性’”<sup>②</sup>，或以为它是“用极拙劣的汉文写成的，缺少文学价值，其中只有《出云风土记》一种可列入文学史之列”<sup>③</sup>。有的学者则做出全面的肯定，认为：“《风土记》从来都作为古典而被采纳，可以说这是它含有很多传承记事的缘故。但是，《风土记》的文艺性不应仅限于承认其传承记事，而应承认它是综合了诸种记事的书的整体”<sup>④</sup>。

此后写日本文学史列入《风土记》便成为一种基本定式。

## 第五节 古语拾遗》及其他

上古的日本神话传说，除官撰的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》做了大量的记载外，其他典籍《高桥氏文》（789）、《古

① 市古贞次编：《日本文学全史》（1 上古）第 129～131 页，学灯社 1979 年版。

② 市古贞次编：《日本文学全史》（1 上古）第 129～131 页，学灯社 1979 年版。

③ 谢六逸：《日本文学史》第 85 页，上海书店影印，新文书局 1929 年版。

④ 《风土记》（日本古典文学大系 解说 第 19 页，岩波书店 1958 年版。

语拾遗》(807)、《先代旧事记》(又称《旧事本记》、《旧事记》)(年代不详)等不同程度地将它们收录其中。

《古语拾遗》是当中最重要的一部。著者斋部广成记载了上古的神话、传说。有的学者作为上古奈良时代的文学，事实上是平安时代初期的作品。因此，它与奈良时代问世的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》这三部作品记录上古的神话传说不同，还对这些传承发表了自己的见解，同时还叙述了斋部氏族的神事旧闻，表现了时代的新特色。

根据《日本后记》等史料记载，《古语拾遗》的背景是自古以来，斋部氏与中臣氏一起司职朝廷祭祀。至平安时代初期，发生了斋部中臣二氏围绕币帛使一职而互相争斗。是时，平城天皇敕令，通过占卜决定两氏共掌币帛使，点检《日本书纪》。但当时中臣氏受掌握当时政治权力的藤原氏重用，其势力压倒斋部氏。在这种情势下，斋部氏年逾八旬的长老斋部广成借平城天皇召问之机，用上表文的形式，撰著《古语拾遗》呈上。关于编纂这部作品的意图，书中开卷便言明：

盖闻，上古之世，未有文字，贵贱老少，口口相传，前言往行，存而不忘。自有书契以来，不好谈古。竞兴浮华，还嗤旧老。遂于人历世，逐代作新事而改变，顾问古实，不识根源。国史家牒，虽载其由略，委曲一二，犹遣所有。依愚臣言，恐绝无传。幸蒙召问，欲述积愤。故录旧说，敢以上闻云尔。

也就是说，作者的中心意思：一是上古虽无文字，但口头的传诵代代相传，且存而不忘，客观正确，绝对可信。二是有些文字记录，竞兴浮华，不懂古实、根源，不可信赖。国史指

《记·纪》一类历史书)家牒指《高桥氏文》一类家记书的记载也有遗漏。三是对上古的传承,代作新事而改变。四是欲述积愤,当指对中臣氏的打压的愤懑,以期重振家运。

本书没有分设章节,根据它的内容可分为三大部分:

(一)从天地始分,伊邪那岐、伊邪那美男女二神结婚,产生国土山川和日神、月神和素盏鸣尊开始,采用了《记·纪》的记述。它省略了《记·纪》此前所写的一串诸神的名字,而加强了对天照大神的隐居岩户和岩户前的神乐等描写。比如天照大神铸两面镜子,择其优者作为神镜祭于伊势神宫。天照大神走出岩户时,诸神高唱:“啊,多有趣,多愉快,多明亮呀!”表现了诸神的朴素心情。这段祭镜的故事和原初的歌谣是《记·纪》所没有的。

(二)在记载从神武天皇到天武天皇的历代天皇的治世故事中,对斋部祖神天太玉神及斋部氏先祖的地位和业绩做了详细的叙述。比如天孙降临,天太玉神接受神敕和开拓东国的故事。尤其是神武天皇即位及营造皇宫之际,斋部氏先祖开始侍奉建筑、有关管理神事的斋藏、内藏、大藏三藏的由来;孝德天皇之时,先祖斋部做贺斯任职神宫头及其子孙无法继任此职等,都有特别精细的描绘。

(三)叙述中臣氏受赐第二位的朝臣姓,斋部氏受赐第三位的宿祢姓,中臣氏更加专横,斋部氏家运渐衰。为此,作者在书中多记载有利于本氏族的传承,并表达对中臣氏的不满,达 11 处之多。在其后的《延喜式》(祝词 927)中记载有“凡祭祀祝词者,御殿、御门等祭,斋氏祝词。以外诸祭,中臣氏祝词”,也反映了二氏势力的状况。

《古语拾遗》的文学价值在于其一,它不囿于先行的记录文学,发展了国史的神话和传说,增加了朝廷祭祀和古代氏族

传承的内容 形成有别于《记·纪》神话体系的新的神话体系。其二 文章以汉文为主 也采用了汉字表音的国语作为表现的手段。因此 在日本文学史上“它作为仅次于《记·纪》二典的古典而受到尊重”<sup>①</sup>。

《先代旧事记》的作者，一说是推古二十八年（620）圣德太子和苏我马子奉敕合著 这样它比《古事记》问世早九十二年，就成为日本文学文学的嚆矢。一说则认为佚名，是平安时代初期某人抄录《记·纪》、《古语拾遗》等先行文献编成的。最早出现《先代旧事记》这个书名 是在承平六年（936）面世的《日本纪私记》里。本书全书分神代本纪、阴阳本纪、神祇本纪、天神本纪、地神本纪、天孙本纪、皇孙本纪、天皇本纪、神皇本纪、帝皇本纪、造国本纪 共十卷 还有神皇系图一卷 现已散佚。本书从故事结构和内容大多留下缀合上述三书的痕迹，也有一些古代传承在这些书上所未见的，比如天孙本纪卷中有关物部氏、尾张氏的传承及相关的饶速日尊神降临的传承等。值得重视的是神代本纪卷最早出现的神是“天祖天让日天狭雾国禅月国狭雾神”而且以后并列了七代神 以及造国本纪中记述了造国<sup>135</sup> 国 有些国名是先行文献所未见的 分别构成了一幅比《记·纪》更为复杂的神谱图和一幅更为详尽的地理图。这说明它对上代的神话不是简单的抄录，而是经过很好的整理 而且有所发展 不失存在作为古代以神话为中心的原初说话文学的价值。

《高桥氏文》成书的原由是 同时侍奉于朝廷神事御膳的高桥氏和安昙氏围绕祭祀奉膳之权力相争，便各自向朝廷上书陈述 仰仗朝廷解决。因此 有的学者认为它与《古语拾遗》

① 市古贞次编：《日本文学全史》（1 上代）第 142 页 学灯社 1979 年版。

一样，是“作为氏族间的争斗的产物而问世的”<sup>①</sup>。这些氏文均已散佚。现存的《高桥氏文》是根据散见于《本朝月令》、《政事要略》、《年中行事秘抄》等古籍的片断引用而辑成，未能展现其全貌。根据伴信友著《高桥氏文考注》所载，主要内容有：高桥氏祖神磐鹿六狍神随景行天皇东国巡猎，坚鱼白蛤做御膳、获赏赐膳臣之姓，高桥氏祖神薨及受赐宣命，太政官符有关高桥、安昙二氏纷争的裁定等故事，其中还涉及上古祭事，定八男子和八少女侍奉神尝祭、大尝祭，以及一年四季举行各种活动仪式的故事，稍具上古传承的文学的性格。但就本书来说，与其作为文学作品，不如作为氏族家牒的记录，尚有其更高的价值。

从汉籍的传入、文字文学的胎动，通过《古事记》、《日本书纪》、《风土记》、《古语拾遗》等古典问世，日本古代进入了民族叙事文学的时代。

① 板垣市藏《国文学史纲》第22页，明治书院1936年版。







第四章

上古文学意识的萌动



## 原始神道思想与“真实”文学意识——文学批评意识的最初展露——与中国文学的最初接触

### 第一节 原始神道思想与“真实”文学意识

日本古代文学意识在萌芽状态下出现“真实”(まこと)文学意识的倾向。在日本古代文学形成与发展的历史长河中,以主情为基调的文学占据着主导地位。所谓“主情”是指感情真实的一面,强调感情不能虚假,要始终贯彻真实。主情与真实是一致的。日本古代文学意识从萌芽到发生的全过程都是以“真实”为基底的。

古代的“真实”文学意识是在与日本本土文化思想——原始神道文化土壤中萌芽和生成的。日本原始神道在古代绳纹时代的土著宗教的基础上开始形成。在 6 世纪佛教传入以前,日本就存在原始“彼世”观,而且在接受水稻农业文明的弥

生时代以后，仍然以纯粹的形式保留了下来。当时原始人崇拜自然，不仅将太阳作为天照大神来崇拜，而且将“草木国土”也都崇拜为神灵，树立万物有灵的思想，从而逐渐形成原始的“彼世观”。但是，这种土生土长的“彼世观”并非佛教的“彼岸”思想，它与“现世”思想并无多大差别。它的立足点是“人死后灵魂去‘彼世’，但也会‘再生’回来。即仍然是回到‘现世’的。也就是说，在原始神道，“彼世”与“现世”不是完全隔绝，相反是彼此相通的。《古事记》、《日本书纪》中的神话，其核心是天照大神进入天岩户和再次复生，就是这种原始“彼世观”的具体反映。

6 世纪大陆佛教传入日本以后，日本神道接受外来佛教影响的同时，也对外来的佛教施以影响，即这种原始“彼世观”将外来的佛教的“彼世”思想编织在“现世”思想之中。至平安时代出现了神佛融合，比如，建造昆卢舍那佛和创立“本地垂迹”说，强调佛为了拯救众生，以神的面貌出现。可以说，这是神道佛教化，同时为了肯定土著的“现世”思想，又将佛教神道化、土著宗教化，从而形成古代日本思想——朴素的“现世观”。

梅原猛指出：“所谓神道。其最初的根，可能是越过古坟时代、弥生时代而扎根在绳纹时代。”所以，“这种从‘现世’出发到‘彼世’，然后再回到‘现世’的循环，就是自古以来日本人思想深处的世界观。”<sup>①</sup>

因此，神道不像佛教那样将“彼世”作为理想的世界，而是将“现世”作为理想的世界。其根本精神是日本固有原始生活的“无为自然”之道，目的是肯定自然和现实。古代神道基本

① 梅原猛《日本人的灵魂——世界中的日本宗教》（中译本）第99、第107页，文化艺术出版社1993年版。

上承袭了原始神道这种自然本位和现实本位的性格和“现世”的本土文化思想。这种性格和本土文化思想，也可以概括在“真实”之内。所谓神道，日本古语解说：“惟神就是随神道，亦谓自有神道也。”也就是说，它是表现素朴与真实的形象。这种以“真实”为根本的精神，自然成为古代日本人的生活基础和社会文化活动的中心。它不仅对日本古代文学题材，而且对日本古代的“真实”文学意识的形成都产生过极大的而且是长期的影响。

关于“真实”(まこと)首先从辞源来考察，“ま”是真的意思，在日本古语里是一种美称，即指事物中的真善美的东西，最本质的东西。比如日本人最早接触自然，以“真”冠以草木之上，即“真草”、“真木”，形容优质的草木。当时用真木的灰撒在海上，祈愿海上平安。《古事记》里神功皇后(女巫)答建内宿弥的一段话谈到：“今如神欲寻求其国，可对于天神地祇，以及山神、河海诸神，悉奉币帛，将我的御魂供在船上，把真木的灰装入瓢内，并多作筷子和叶盘，悉皆散浮大海上，那样的渡过去好了(104节)。”在日本古语里，“こと”这个词具有两层意思，一是表示“事”，一是表示“言”。因为日本古代社会将出口的“こと”、“言”来意味事实的行为，又将“こと”、“事”作为“言”来表现事实的行为。两者都用“こと”这一单词来表达。至奈良时代以后，言与事才在观念上逐渐分离。(尽管如此，至平安时代，“こと”究竟是指言还是指事仍很难区别开来)。所以日本古语“こと”的汉字原初可以写作“言”或“事”，后来“言”写作“ことば”，“事”写作“ことばら”，这样“言”与“事”才从观念上明确地区分开来。

应该说，事是本，言是事派生出来的。有事才有表现事的言。因此，“まこと”可以是“真事”，也可以是“真言”，是言事一

体化。在这里 情与理结合的心 是“真心”作为“真情(心)”，用语言表现出来的是“真言”成为行为的是“真事”。“真实”就成为人性根本的真实性。推而广之。“まこと”也常常写作“实”，“诚”、“信”等 以此表现其精神本质 并且含有一定的道德内容。

上古大和民族这种原始神道文化精神孕育着这一无文字记载时期的咒语、祝词等口头文学。而“真实”作为日本文学意识最早反映在这些咒语、祝词等口头文学上。这类口头文学又凝练和提升大和民族的本土精神，促成最古的文学作品《记·纪》、《风土记》等神话历史传说和部分歌谣在编纂态度上的某些自觉。《古事记》就提出“到能烦野之时 思国以歌曰”，“思国”便是出于纯朴的村落共同体和原初国家的目的意识，但仍不具完全的自觉性。它们以神话形式表达神代以来神的地位 历史传统创作部分则受儒教影响 宣扬“圣帝”重点述说以天皇为中心的统治权威 略含道德性的意味 但更多的是受神道精神的支配 认为世上万事必须遵从神意 护神护国，成为日本古代文学意识萌芽期所表现的祖先神意识和原初国家意识的原点。可以说，《记·纪》对神话和历史传说的归纳、取舍和结构都贯串了这种目的意识 同时也开始接触到歌的感兴和语言表现问题 比如提出“思国以歌曰”“聆是歌则有感情、而歌之曰”等。但严格地说 从其创作动机很难找到其自觉的理性认识的因素，它们的内容主要由宗教生活和共同体生活的需要产生 仍属于生活意识范畴 未能达到文学意识的完全的自觉。

日本上古文学《记·纪》采录的神话、传说、原始歌谣 主要是对神、天皇和共同体或原初国家表示了一种最朴素的、最诚的信赖和感动 显示出了“真实”的写实文学意识的萌芽和

文学艺术美形态的雏形。这说明上古无文字记载的文学原始状态 已经贯串了这一“ 真实 ”的日本本土思想。当时的神话虽多是民族的叙事文学性质，古代歌谣多是民族的抒情文学性质 但它们都是以主情为基调 主要从民族的、集团的共同体出发来叙述或抒发的。所谓日本古代文学以主情为基调是指原始的自然的纯情，体现在真实性上是素朴的真实。

古代文学意识萌芽状态下的“ まこと ” 从词义解释，“ま”是真；“こと”在古语中“言”与“事”是同义词 两者未分化 都写作“こと”。《古事记》中出现将“こと”写作“事”字一百二十次 写作“言”字五十次 可以看出两者既区分又混同使用 并开始存在分化的意识。解释为“言”者，源于言灵思想信仰。据民俗学家折口信夫考证：“‘こと’是一种连续歌唱的语言，也是一种祝词或咒词系列的叙事诗。言灵是通过潜藏在咒词中的精灵唱出来的、使人悟道的东西。”（《日本文学之发生》）所以“まこと”的合成是“真事”、“真言”即“真实”之意。

《记·纪》多次出现“事不虚也”（神武即位前纪）“虚实”（神代纪、神功皇后纪等）显露出来的“真实”萌芽的文学意识。不过 它们不是出于个人的文学意识 也很少表现个人或民众的思想和感情 主要是出于神、皇室和原初国家的目的意识。比如通过神话部分 宣扬由神创造民族、国土 由神的御子孙统治之；叙述天照大神与素盏鸣神的纠葛以反映民族的对立 描绘天孙降临使天与地联结 显示民族与国家统一的精神。又比如 通过历史传说部分 以神武天皇御东征、武尊御平定、神功皇后新罗御征伐等大事件为轴心 宣扬天皇“使天下太平”、“应治之国”以及英雄对皇室的臣服等 与其说这是文学意识，不如说这是意识化了的文学。

从《记·纪》本身来考察 它们完全是以“真实”为基础 强

调神、民族和国家。于是体现民族的、国家的共同体精神的“真实”就成为酿造原初文学意识的酵母。它们就是根据这种精神编撰以神和英雄为中心的国家精神来统一的。其所表现的神是超人的存在，英雄是具有伟大的人格，神和英雄是天地、国土和人的创造者，以此宣扬国家精神和英雄精神，并且以此来宣扬人的崇神的真实的一面。两者不同的是，《古事记》在国家精神的统一过程中完成，而《日本书纪》则在国家精神完成统一的基础上形成。

《古事记》由两部分组成，一是本辞，即神话传说，记载神代的事情，比如诸神行事、英雄故事；二是帝纪，即记载历代天皇的史实——从神武天皇至推古天皇三十三代天皇的事情。关于编纂的方针，天武天皇的诏书写道：“朕闻诸家之所贵，帝纪及本辞，既违正实，多加虚伪。”强调编纂目的是“邦家之经纬，王化之鸿基焉，故惟撰录帝纪，讨核旧辞，削伪定实，欲流后叶。”编纂者太安万侶是试图贯彻“削伪定实”的“真实”精神的，但由于历史的局限，实际上没有完全达到这个目的。不过，不管怎么说，帝纪部分虽有虚构的成分，但基本上还是直率地记录了天皇代代相传的史实，贯串了固有神道现实本位的精神，无疑开始萌发古代文学写实的“真实”意识。比如，《古事记》的仲哀天皇的创卒宴驾一章写到仲哀天皇想去击熊曾国，建内宿弥大臣在斋场请命于神，神功皇后（女巫）降起神来说神示：“西方有一国，黄金白银，以至种种照耀人眼睛的珍宝，其国多有，我今将其国赐给你们。”尔时仲哀天皇答道：“走上高的地方，往西方望去，不见国土，只有大海罢了。”谓神说假话（第138节）。从这段记载可以看出，仲哀天皇从真实性的立场出发，言明“不见国土，只见大海”，这是一种对现实的真率表现，而且斥神功皇后（女巫）说假话，含有真与假、实

与虚的对立意味 表达了“ 真实 ”的价值观念。再以《古事记》的垂仁天皇一章的本牟智和气王子为例：

王子虽长至八拳之须垂在胸前，还不能言（写作汉字“ 真言 ”）。只有在听到空中飞过的鹤的叫声 这才能发出  
咿呀的声音（第 113 节）

又：

天皇梦见神，说道：“假如把我的殿造得同天皇的宫殿的样子，那么王子必定能言（写作汉字“ 真事 ”—— 引者注）。（第 112 节）

《日本书纪》谈到这个故事时也这样写道：

誉津别王是生年，既三十髯须八掬，犹泣如儿常不言 何由矣。

这里的“ 常不言 ”中的“ 不言 ”二字训读为マコ トトハズ，即不问真言或真事。《日本书纪》的古训还写道：“事不虚也”，训读为マコ トナリケリ 并且在神代纪、神功皇后纪中 将“ 虚实 ”一并训读为イツハリマコ ト。在这个意义上说，“ まこと ”（真事、真言）是相对虚而言 所以“ まこと ”又常用“ 实 ”来表现。从作为当时日本特有文学的宣命和祝词来看，也贯串日本古代文学原初的“ 真实 ”思想。所谓宣命 是用日本国语记录的天皇敕命，反映日本固有的思想；用汉字记录的叫诏敕，反映了外来的思想。



古代文学意识萌芽状态下的“真实”是以大和的本土文化精神，即以日本固有信仰的原始神道精神作为根底的。贝原益轩在《神祇训》中指出“神道以诚（まこと）为本”。《续日本纪》中的文武天皇将古代的“真实”的性格定位在“明净直诚之心”上。这正是渊源于原始神道的“清明心”。这里所谓“明”，含理性的美；所谓“净”，含纯粹感情的美；所谓“直”，含率直之美。而以明、净、直为基础构成的“诚之心”即“真”就是以情与理融合的心。真心是与作为美的明、净、直一体化。这个时代的日本文学体现的“真实”的固有思想可以大致归纳为三点：一是宣扬民族的国家的共同体意识；二是表述素朴的国民性格；三是君臣的情义。这就是古代日本人的“真实”精神。

“まこと”成为古代日本人最具普遍意义的精神生活基础，又是成为古代日本文学意识萌发的催生剂。在文学意识上，“まこと”是真情、真实、真率的表现，涵盖朴素性、直率性和壮美性、崇高性两方面的内容，即情与理、言与事两方面一致的内容。在文学意识萌芽期，“まこと”以其朴素性而成为日本古代文学的根本精神。《古事记》、《日本书纪》的歌谣就十分重视“真实”萌芽中的主情文学意识，其恋歌以朴素的情真意实为其特色。这里的朴素性，主要是指实感性，即自然性而非人为的个人之情，更非理性和知性。从文学思想发展的历程来说，它是日本古代文学意识的萌芽，具体地说是写实的文学意识的萌芽。

作为萌芽的文学意识，“真实”本身含有美的要素，也含有道德（主要指宗教道德）的意味，是真与美、善的统一。《记纪》的内容就带有浓厚的原始宗教生活意识，并且通过原初的文学形式表现出来。比如《古事记》通过神话和历史传说部分，贯串天武天皇编纂此书的方针：“使国民知道建国由来与

皇室的尊严”并且再现朴素的原始生活感情 强调宇宙的创作、国家的建立都是以神为中心 通过建立国家→民族对立→国家统一的过程 宣扬国家精神的统一性。《古事记》通过歌谣 即日本武尊东征归途的歌谣唱出“大和好地方 / 群山作屏障 / 原野皆锦绣 / 大和美名扬。”它贯串了固有的神道精神 即“实”、“朴”的精神。也就是说 重在表现上的朴素性 内容上的直率性。从这个意义上说,《记·纪》所显露出来的“真实”以实证和主情孕育成原初文学意识的根,这是不能否认的。其后的古代文学意识的特质 乃至近代以后某些文学思潮 比如日本式的自然主义思潮和私小说模式 都是以“真实”为根底 在日本文学思想中具有其“不易性”的一面。

如果说 古代日本文学意识萌芽期 受到大陆儒佛文学思想的触发 但《古事记》、《日本书纪》表现出来的“真实”的朦胧文学意识则是以原始神道思想为主体,反映出其属于崇拜先祖神和自然神的神学体系,受儒教影响并不成为主体。

可以说 这一萌芽期的文学意识 在本土的固有信仰原始神道精神培育出来的以“明、净、直”为核心的“真实”中 加入了佛教的净土思想、儒教的仁智思想等等。从总体来说 这一时期的朦胧文学意识,其所注重的“真实”——“真”、“实”、“诚”开始具有伦理的倾向 但至此仍然没有完全超越朴素文学思想 即仍然处在非自觉的、情理未分化的状态。也就是仍然没有完全摆脱以感情作用为主导的神观念,没有进入以理性的审美为主体的人的自觉创造阶段。

## 第二节 文学批评意识的最初展露

古代文学意识的非自觉的文学意识和自觉的文学意识的区别 在于非自觉的文学意识是以感情作用作为基础 尚未形成理性认识 而自觉的文学意识 首先是基于理性作用 其次才是感情作用。因此，日本古代文学意识从非自觉到自觉的一个重要标志 就是从感性到理性的飞跃 具体地说 就是批评意识及其后的歌论的诞生。

自文字文学产生伊始，《古事记》、《日本书纪》的形成并不能说有了文学的自觉。但天武天皇平定壬申之乱即位后，编纂史书 惟恐氏族承传的帝纪和本辞多加虚伪 危及皇室宗谱的准确传承 在敕命编纂《古事记》时 已强调了对迄今史料要有所分析和批判：

帝王本纪，多有古字，撰集之人，屡经迁易。后人习读，以意刊改。传写既多，遂致舛杂。前后失次，兄弟参差。今则考核古今，归其真正。一往难识者，且依一撰，而注详其异。后皆效此。（《钦明纪》二年三月条）

与此同时，天武天皇提出了如下编纂的方针：

朕闻诸家之所赞帝纪及本辞，既违正实，多加虚伪。当今之时不改其失，未经几年其旨欲灭。斯乃，邦家之经纬，王化之鸿基焉。故惟，撰录帝纪，讨核旧辞，削伪定实，欲留后叶。……于焉惜旧辞之误忤，正先纪之谬错。

此方针成为《古事记》的编纂核心。编纂者太安万侶据此在序文中重复强调以这段敕命作为编纂的指导思想，明确了编纂者的主体意图。对帝纪、本辞等传承内容的伪实进行了再批评。其批评是以神道和儒教的精神作为基准。虽多是政治性的，但也不能忽视其具有的一定文章批评意识。比如编纂者在序中还记明：

然上古时，言意并朴，敷文构句，于字即难。已因训述者，词不逮心，全以音连者，事趣更长。是以今，或一句之中，交用音训，或一事之内，全以训录。即辞理叵见，以经注明，意况易解更非注。

编纂者已经意识到文章的两大要素：

（一）触及文章的“词”（言词）与“心”（意心）。这说明编纂者是具有初步的文章意识的。尤其是《日本书纪》的编纂者将原始的歌谣与传说结合收入其中时，更书及“聆是歌则有感情。而歌之曰：‘慨然兴感歌曰：‘悲然之藻忽形于言。乃口唱曰’等。即具体地谈及词与心的关系。即文学创作的言与意的关系问题。也就是说，《记·纪》已意识到为了有效地表现意心，努力运用言词是必要的。

同时《古事记》在采录口承歌谣的时候，有其明确的观点和整理意图。注意到从内容、形式、调子等三大分类法。比如在叙述中提及的“情歌”、“本歧歌”（寿歌）、“宇歧歌”（斟酒歌）、“天语歌”（颂歌）、“思国歌”或是“思乡而作”或是“好泣作歌”等，这是属于内容分类。片歌，是属于形式分类。“志都歌”、“志良宜歌”、“上歌”、“读歌”等则是属于调子分类。《日

本书纪》对歌谣也有类似的分类 比如 分“夷曲”、“举歌”、“来自歌”、“思邦歌”、“童谣”等类别。这首先就要从各方面掌握歌谣的特色 才能产生对歌的最初分类 这里也就已经含有朦胧的批评意识。

《日本书纪》对歌的认识比《古事记》还进一步 它在继体纪篇间接地提到产生歌的由来，提出歌的自然感动发生的观点：

九月，勾大兄皇子亲聘春日皇女。于是月夜清谈，不觉天晓。斐然之藻，忽形于言，乃口唱曰。

在神武纪编中，还对歌提出了一定的评语或解读，比如“谣言以大石 喻其国见丘也”；此皆承密旨而歌之 非敢自专者也”等。概言之 上述这几个方面已经触及歌的发生、感兴和言语表现等在文学领域的批评范畴，无意识地表明了对文学的见解。这是值得注目的。

（二 使用汉字时“交用音训”难解之事需要加注 以表其旨趣。从文体意识来说，《古事记》的序文提出“或一句之中，交用音训 或一事之内 全以训录”据此 序文使用汉文体 正文的散文即叙事部分采变体汉文（和汉折中体）韵文即歌谣部分用一字一音假名表记的和文体 并且注意学习和活用《文选》等中国典籍的修辞法 甚至将中国典籍的古典语句和汉译佛典的文体 编织在其文章之中 同时作为文章素材又保留一定古代承传的口诵性格。

《日本书纪》具体地贯彻《古事记》的“削伪存实”思想 强调了“定本定说” 注明参考书目、引文出处 开始虽然并非有明确的文学意图，但是从中也可以看出其古典写实的文学意

识的倾向，以及批评意识的初露。

在《记·纪》编纂歌谣的态度上或在《风土记》尤其是《常陆风土记》和祝词、宣命上 都不同程度、不自觉地显露出文学意识。《常陆风土记》提出的“不可委记 不可悉记”也有某种程度的批评标准。同时它还记述了对歌的发生的见解，曰：

涛气稍扇，避暑者祛郁胸之烦，冈阴徐倾，追凉者軫欢然之意 咏歌云。

这说明歌有“祛郁胸之烦”和“軫欢然之意”之分 含有咏歌的目的意识。

《日本书记》还注意到文章法中训诂的重要意义 在借鉴中国典籍时 加深理解其文词的原义和训诂 弄清汉文表现与和语表现的对应关系，大大地提高了润色文章的水平。在应用训诂的基础上 认识到文体在文章中的重要意义 开始萌生文学意识，同时也孕育着文本的批评意识。

可以说 古代从口头文学到文字文学创作过程 就是生发文学意识过程，也包含奠定批评意识生成初步基础的过程。文学批评和文学评论这一段发展的历史是不可忽视的。当然 上古时代文字文学的创作刚刚诞生 文学的自觉和批评意识、评论意识并不显著。但也在不断地胎动着 加上其时正大量输入汉籍 受到《诗经》、《文选》的启蒙 在两者共同作用和催生之下 促进了上古时代后期《万叶集》（约 759 完成）和《歌经标式》（772）的文学批评和评论意识的自觉。

### 第三节 与中国文学的最初接触

具有口头文学要素的《古事记》、《日本书纪》、《风土记》等最早的文字文学的产生，除了上述在本土原始神道文化土壤上培育的同时，也吸纳了从中国传来的典籍的文学表现和规范。天武天皇令被认为有“目度口诵”才能的舍人稗田阿礼诵习帝纪、旧辞（神话传说）就是受到其时已传入日本的中国《魏志》的“目所一见，辄诵于口，耳所警闻，不忘于心”；《文选》的“经目而讽于口，过耳而暗于心”和“过目必能，一闻则诵”的精神的启迪，正仓院文书也经常出现诵读或读诵的词儿。这些诵习的承传者，史称“语部”。也就是说，文字文学未形成之前，存在一个“语部”的阶段。《风土记》中就不止一次地引用中国文献、古老传说“的用语，强调‘古老相传旧闻’、‘古老传曰’等，《记·纪》、《风土记》作为文学史书和地方志，也采集编录包括从国家到地方的口头文学，使其具有承传的文学性格。比如元明天皇令太安万侶采集稗田阿礼诵习的神话传说和帝纪，并整合这两者，将它们笔录下来成书《古事记》并以汉文作序，记有“诸家之所赞”以及其后撰著的《日本书纪》使用纯汉文，恐怕不能说与上述中国典籍的文学表现和精神的触发无关吧。

这些最早的文学书的一些思维方法和表现形式，也似受到中国典籍的触发。比如关于“天地创始”神话，《记·纪》开卷“天地始分”与汉籍的“盘古开天辟地”具体描述是相似的。

《古事记》序文强调了“夫混然既凝，气象未效”本文开首叙说在高天原生造化三神之后是这样描述的：

世界尚幼稚 如浮脂然 如水母然 漂浮不定之时 有物如芦芽萌长，便化为神。

《日本书纪》这样叙述：

古天地未剖，阴阳未分，混沌如鸡子，溟津而含牙。其清阳者 薄靡而为天 重浊者 淹滞而为地 精妙之合传易，重浊难之凝竭者难，故先成天而后成地。然后，神圣生其中。

汉籍《艺文类聚》引《三五历记》这样记录这段传说故事：

天地混沌如鸡子，盘古生其中。万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘古在其中，一日九变。神于天 圣于地。天日高一丈 地日厚一丈 盘古日长一丈 如此万八千岁。天数极高，地数极深，盘古极长。

从上述可见，《记·纪》在程度不同地以中国典籍的类似思维方法表述了天地始分的情形。之后，两书先生成高天原的天之御中主神、高御产巢日神和神产巢日神等造化三神 后生成宇麻志阿斯诃备比古迟神和天之常立神二神，以上五神的性格都是抽象的东西 称别天神五神 与汉籍的‘三皇五帝’等都是类同的。

《记·纪》说明伊邪那岐、伊邪那美兄妹二神作为阴阳的体现 通过他们的性结合 生成绵亘天地的世界和万物 与中国汉籍的伏羲、女娲兄妹二神的性结合 繁衍人类分别做了如下



的描写。

《古事记》描述兄妹二神的结合 表现的性与爱是颇具开放性的，他们描写性结合的过程是，

二神降到岛上，树立擎天柱，筑起八寻殿。于是伊邪那岐神问其妹伊邪那美神道：“你的身体怎么样？”伊邪那美答曰：“我的身体逐渐完整了，惟有一处没有闭合。”伊邪那岐说道：“我的身体有个多余的地方，就塞给你未闭合的地方，生产国土吧！”于是，伊邪那美答曰：“好吧。”

《日本书纪》则这样写道：

一书曰 二神居彼岛——阳神问阴神曰：“汝身有何耶？”对曰：“吾身具成而有称阴元者一处。”阳神曰：“吾身亦具成而称阳元者一处。思欲以吾身阳元，合汝身之阴元，云尔。”

中国典籍的“天地创始”神话故事很多，以李冗的《独异志》为例：

昔宇宙初开之时，有女娲兄妹二神，在昆仑山，而天下未有人民，议以为夫妻，又自羞耻，兄即与其妹上昆仑山，咒曰：“天若遣我两人为夫妻，而烟悉合，若不，使烟散。”于烟即合。其妹即来就兄，乃结草为扇，以障其面。

《记·纪》伊邪那岐、伊邪那美兄妹二神与汉籍《独异志》女娲兄妹二神的结合的思维是相同的，但三者的结合的美形态

则是存在差异的。《古事记》兄妹二神的性结合是公开的、大胆的、开放性的 无从自掩地就合而为一。《独异志》兄妹二神的性结合则是障面的、含蓄的、封闭性的 又自羞耻地合而为一。《日本书纪》则介于两者之间 使用阴阳两极说 缺乏《古事记》所描绘的真率性。这说明《记·纪》采录神话故事 接受中国传来的东西是存在差异的，《古事记》更多立足于原始神道的性与爱的美意识的形态，成为古代性爱美意识的始源。

兄妹二神降临之后 以天之御柱作为舞台 展开性与爱的活动。

《古事记》是这样描写的：

伊邪那岐对伊邪那美说：“我你绕这根天之御柱转，在相遇的地方结合”接着又说：“我绕左旋转 你绕右旋转”。二神围绕天之御柱旋转时 伊邪那美先说：“啊 好男子！”伊邪那岐接着说：“啊 好女子！”二神遂结合。

《日本书纪》这样叙述：

二神即将巡天柱 约束曰：“妹自右巡 吾当左巡。”既而分巡相遇。阴神乃先唱曰：“妍哉 可爱的少男屿！”阳神后和之曰：“妍哉 可爱的少女屿！”遂为夫妇。

上述的描写 与《艺文类聚》的“天左旋 地右旋 犹君臣阴阳相对之义”十分接近 不无留下模仿的痕迹。

就某些文字的使用和表现来说 比如《古事记》上卷中的“山幸海幸”一节将海宫描写为“如鱼鳞所造之宫室”与《游仙窟》的“白银为壁 照耀于鱼鳞”、《楚辞》的“鱼鳞屋兮龙堂”神

代纪篇中的‘徒倚彷徨’与《文选·洛神赋》的‘徒倚彷徨’、《游仙窟》的‘彷徨徒倚’是置换词句的先后或完全相同。尤其是雄略纪篇以后各篇多借用当时已十分流行的《文选》、《艺文类聚》的词句乃至整段文章。比如雄略纪篇中的‘暗夜东西求觅’与《文选·鲁灵光殿赋》中的‘东西周章’以及‘天皇游乎泊瀨小野 观山野之体态’与《文选·西都赋》的‘天子乃登属玉之馆(中略)览山川之体态’;‘异体蓬生 殊相逸发(中略)赤骏超摅绝于埃尘 驱骛于灭没’与出典于《文选·赭白马赋》的‘异体峰生 殊相逸发 超摅绝夫尘辙 驱骛迅于灭没’等等 何其相似。这类例子 不胜枚举 完全“拿来”了汉籍的遣词用语。它的叙事文出于中国典籍者也不乏其例 比如即位前记 崇神纪等篇的‘天皇爱之 引置左右’;‘皇太子即天皇位 尊皇后,曰皇太后’典出《汉书》、《后汉书》的‘生而太祖爱之 常令在左右’;即皇帝位 大赦 尊皇太后 曰太皇太后 皇后曰皇太后’是完全雷同的 可见其照搬引用之所在。

《日本书纪》用汉文书写 更是借用汉籍的文字表现。先就书名而言 之所以称‘书纪’显然是参照了《史记》中的‘帝王书称纪者 言为后代纲纪也’。就作为国史而言 参照中国正史编纂 采用编史的干支纪年法 广泛引用中国史料 比如大量记录儒佛传入的记事 广泛引用《史记》、《汉书》、《后汉书》、《魏志》、《隋书》、《晋书》、《艺文类聚》、《文选》等经史子集的典故、词句和修饰词。如上章所述 在多代天皇的叙述中 借用《后汉书·明帝纪》写了武烈天皇‘好刑理 法令分明 日晏坐朝 幽枉必达 断狱得情’;参照《晋书·简文帝纪》和《魏志·明帝纪》写了垂仁天皇、天武天皇‘生而有岐嶷之姿’;关于仁德天皇的‘幼而聪明睿智 貌容壮丽’和仁德天皇的‘幼而聪明睿智 貌容美丽’的描写 也是出于《东观汉记·孝明皇

帝纪》的用句。这类活用汉籍出典语句的例子 在卷十四、卷十五以后更多。特别是引用时尽量采用原文，摘引时注意保留原意。上章已引用日本学者统计，直接或间接引用的汉籍，可列出书名者凡八十多种。

《日本书纪》还参照了汉籍史书附注本的形式 采用了自注。《释日本纪》这样解释道：“作者自注之例 沈约新撰并唐历等也。又晋谢灵运山居赋自作其注 则载本传 然则若据习此等 有此注欤。”汉籍史书附注的内容大致有三：一是勘误性质 二是补述本文内容 三是表达对本文的批评态度。与《日本书纪》注 比如继体纪篇的“拟字未详 盖是概乎”欽明纪篇的“此但曰直不书名字 盖是传写误失欤”应神纪卷的“由船轻疾 名枯野 是义违。若谓轻野 后人讹欤”等对照来看 皆涵盖上述汉注的三大内容也。

从文章学来说 采录者不是机械地简单的笔录 而是参照中国的典籍的做文章经验。中国自六朝以来，史书并非干巴巴地叙说史实 其文章的语言采用骈俪文、叙事形式则与文学论融合，含文学的因素，即史实性与文学性融合为一。《记·纪》在整合诵习者的口头承传的神话传说和帝纪的过程中 注意吸纳中国史书的“雕章丽笔”的文章技法 进行修辞和文字润色 注意文学的表现力。比如《古事记》尽管拒斥外来的佛教思想 全然没有采录传入佛法的记事 却借用了许多汉译佛经的修辞 在文体上与汉译佛经也颇相似。《日本书纪》更是融会贯通汉籍的文章技法 学习汉籍的文章润色 或采纳《文选》、《艺文类聚》的名文佳句。比如继体纪篇记述天皇命物部麤鹿火大连讨伐筑紫的故事 活用了《艺文类聚》的武部战伐条等 做了这样的描写：

诏曰 良将之军也 施恩推惠 恕己治人 攻如河决，战如风发。重诏曰 火将民之司命 社稷存亡 于是乎在，勳哉。恭行天罚，天皇亲操斧钺，授大连曰，长门以东朕制之，筑紫以西汝制之。专行赏罚，勿烦频奏。

这一继体纪篇记述鹿火与磐井在筑紫御井郡之战一节 几乎是照搬《艺文类聚》同一条“后魏温子升广阳王征靖大将表”的原文：

旗鼓相望，埃尘相接。决机两阵之间，不避万死之地。遂斩磐井 果定疆场。

又比如垂仁纪篇 记天皇梦蛇缠颈 醒后告皇后的一段文学化的文字描写：

眼泪流之，落帝面。天皇则寤之，语皇后曰：朕今日梦矣 锦色小蛇 绕于朕颈 复大雨从狭义而来之 濡面，是何祥也。

这些描写将采录口头承传文字化的同时，也带有几分修饰和润色，同时出现了会话的表现形式，很出色地加以文学化。

《日本书纪》为了摆脱单纯的照搬中国典籍 有所创造 就进一步借鉴中国典籍的文章法，很好地理解其文词的原义和训诂 然后加以活用。比如 景行纪篇用“更深入阑”对“阑”字的解释 引用了《汉书》古注：“文颖曰 阑 言稀也。”雄略纪篇用“新罗王夜闻高丽军四面歌舞”就根据《汉书》的“羽夜闻

汉军四面楚歌’而来。对‘歌舞’二字源于‘楚歌’的解释，也引用了古注：“楚歌者，为楚人之歌，犹言吴歃越吟耳。”句，遂将“楚歌”改用“歌舞”。这样应用训诂，将解释和实用结合，大大地提高了活用汉籍语句来润色的水平，加强了文章的表现法。

还值得一提的是，《记·纪》还参照《左传》等汉籍在一段叙事里插入不少古诗，作为比喻等的表现。在采录本土神话传说或叙述帝纪时，也往往在叙事中插入许多口头承传的上代歌谣，以补述编纂者的意见。虽然上代歌谣大多是在本土文化的土壤上生成，口头承传与中国文学尚未发生关系，但收录在《记·纪》时，就存在编纂者的意图、文字润色和对歌谣命名等问题，这就不可避免地与中国文学产生了联系。小岛宪之考证说：“断定上代歌谣的内容——初期万叶时代除外——受到中国歌谣的影响，尚缺乏资料。在这一点上，毋宁说，几乎是无关的吧。原初歌谣是上古人的反复自然发声，是讽刺政治、人情和吟哦灾害的变异等。然而，将其采用在叙事中，以此作为说明的方法，乃是学习中国史书的方法的。”<sup>①</sup>总之，上代歌谣的性格问题另当别论，但让歌谣在史书这类述作中登场，或给朝廷歌谣命歌曲名，比如皇极纪元用“大和的”开始的八僧歌，其原典据也出于《论语》、《左传》、《汉书·礼乐志》等），可以认为是与中国文学产生联系的结果。因此，上代歌谣在《记·纪》等采录后，本来的面目多少有点变异了。”<sup>①</sup>

从多方面来考察，可以窥见从《记·纪》问世即上古文字文学诞生伊始，就与中国文学开始有所接触，但两者与中国的联系，在程度上是有所不同的。《古事记》除序外，更多的保留了上代的承传，多是原汁原味，保持古朴的性格；《日本书纪》则

① 小岛宪之：《上代日本文学与中国文学》第575页，搞书房，1988年版。

更多地参照中国典籍将上代的承传加以润色。近古国学者本居宣长在《古事记传》中承认《日本书纪》却完全否定《古事记》与中国文学的联系 他说：“彼撰《日本书纪》加上润色 以似汉的国史为旨 此《古事记》乃传古之正实”，此记未加任何的润色 皆古传照录 其意、其言、其事 皆上代之实也”。综上所述，《日本书纪》确实比《古事记》更广泛地接受了中国典籍和中国文学的影响。

从上古文字文学的史的发展角度来说，尽管上代日本文学从中国文学摄取养分 是表层的借用和模仿 并未渗透到深层的根 但包括《古事记》在内 毕竟与中国文学发生最初的接触 对其后中日文学交流和融合 以及于下一个时代经过汉风化而最终完成日本化的过渡，起着不可忽视的历史作用。







第五章

总歌集《万叶集》的世界



《万叶集》的形成——万叶歌风的展开——万叶批评  
意识的发生——《万叶集》与中国文化

## 第一节《万叶集》的形成

上述最早的文字文学都属史书类，由于它们记录了上古口头传承下来的神话、传说、原初歌谣和说话等，具有一定的叙事文学性格。从口头文学到文字文学的过渡阶段，它们起到了不可磨灭的历史作用。但是，从严格意义上说，它们都不能算作正式的文学书。作为一种真正意义上的文学作品，最早形成的是和歌集《万叶集》（约 753 ~ 759）。从历史文学书《记·纪》、地方志《风土记》等到独立形态的文学作品《万叶集》的飞跃，在日本古代文学史上是具有划时期意义的。

从歌的变革来说，《记·纪》上古歌谣是与传说结合，两者尚未分离出来，其内含是歌与文的混合体，集团意识和叙事的

成分多 并伴以音乐旋律等要素。经过万叶时代的演化 渐次增加抒情的成分 并从传说独立出来 个人意识觉醒 形成富有个性的、艺术性的抒情表现 排除音乐的要素 含有定型的音律。从歌体的定型来说,《记·纪》的上古原初歌谣的句数、音数都是不定型的 且多为偶数句 其形态尚未固定 其后才逐步将没有定型的上古原初歌谣发展为音数定型为奇数五七调的短歌 以及长歌、旋头歌、少数佛足石歌等多种形态。长歌形式在七句以上 最后统一定型为短歌形态。其原则:一是从偶数形式到奇数形式;一是长形式到短形式 且将短形式固定在五七五七七的五句体。从万叶歌整体来说,以短歌为主体的和歌,这便成为传统的民族诗歌体裁。为有别于当时流行于日本的汉诗 故称和歌。可以说 和歌是日本的各种文学形态中最早完成的一种独立的文学形态,《万叶集》是第一部 和歌总集 上古诗歌的集大成 展现了日本上古的抒情文学的世界。

从《万叶集》的题词左注等可以推测其成书之前 已存在过私撰集或私家集《古代民众词华集》、《柿本人麻吕歌集》、《笠金村歌集》、《高桥虫麻吕歌集》、《田边福麻吕歌集》 以及山上忆良的《类聚歌林》 但后世均已散佚。《古代民众词华集》包括收入《柿本人麻吕歌集》等有名歌人的歌 但大多是无名氏所作 收入在《万叶集》卷七、卷十、卷十一、卷十二、卷十三、卷十四、卷十六(部分)中 约 2300 首 超过《万叶集》总歌数的一半。其中很多歌是口头承传下来,属于和唱古代民谣格调,直率地唱出生的喜悦和爱的苦恼这样一般古代民众的生活感情。据推测 采集收录这类歌的过程 通过交流和互相影响,也就培养了创作歌的歌人。

关于《万叶集》成书年代问题 本集无序文记录 古文献也

没有明确的文字记录。最早涉及《万叶集》的古文献是宽平五年(893)问世的《新撰万叶集》序 序曰：

夫《万叶集》者古歌之流也 非未尝称警策之名焉 况复不屑郑卫之音乎。见说，古者飞文染翰之士，兴咏吟啸之客，青春之玄冬之节，随见而兴既作，触听而感自生。凡厥取草藁不知几千渐寻笔墨之迹，文句错乱非诗非赋，字对杂糅难入难悟，所谓仰弥高钻弥坚者乎。然而有意者进，无意者退而已。于是奉纶綵综缉之外，更在人口，尽以撰集成数十卷，装其要妙。

这一序文的作者菅原道真只谈及将古歌“撰集成数十卷”未涉及成书年代。其后延喜五年(905)的《古今和歌集》汉文序涉及《万叶集》者也只写道：

昔平城天子诏侍臣，令撰万叶集。自尔来，时历十代，数过百年。其后和歌弃不被采。虽风流如野宰相，轻情如在纳言，而皆以他才闻，不以斯道显。

该集第十八卷杂歌下 997 首记载：

贞观帝时问万叶集作于何时咏此奉答

文屋有季

十月阵雨纷飞扬

奈良宫中撰歌集

贞观帝即清和天皇（858～875）从文屋有季的答歌中认定《万叶集》成书于奈良时代即710～794年间。然而直接记录了这一总歌集敕撰的具体年代的，则是于长元三年（1030）问世的《荣华物语》的“月宴”一节中：

昔日，高野女帝时代，天平胜宝五年，集左大臣橘卿诸兄诸卿大夫等撰选《万叶集》。

这明确说明是于天平胜宝五年（753）开始奉敕编纂，但未说明成书年代。此外其他古文献也都未有记录成书的年份，大多是根据后世学者的推测。具有代表性的学者契冲主张《万叶集》是经过二度编纂的。他在所著《万叶代匠记》（1683～1687）论述第一次编纂是天平十六七年（744～745）间，从卷一至卷十六；第二次编纂是天平宝字三年（759）从卷十七至卷二十。

关于编纂者不详，一说根据《荣华物语》上述记载，认定是橘诸兄奉敕编纂。镰仓时代学僧仙觉在《万叶集注疏》总论中就持此说。一说根据《古今和歌集》假名序涉及“昔平城天子诏侍臣，今撰万叶集”一事，即平城天皇在位时敕撰。平安时代歌学者显昭和近代民俗学者折口信夫提倡此说。一说是江户时代国学者契冲根据其二次编纂的论点，认为最后的编纂者是大伴旅人之子大伴家持。但是也对第一、第二次编纂是否一举完成和各卷的成立时间提出了质疑。还有一说是江户时代国学者荷田春满主张以大伴家持为主的多人编撰说，据其弟子贺茂真渊在《万叶通解》载，荷田曾说：“恐有诸兄公撰，应为家持卿集成”。江户时代的著名国学者本居宣长赞同这一论说。

契冲这一说为多数学者所认同。同时 根据《万叶集》最后四卷收入的歌 大伴家持及其家族有关的歌占大部分 以及《万叶集》最后以大伴家持作于天平宝字三年 759 春正月一日的宴歌作为压轴，推测这二十卷是由家持从这一天起至延历四年（785）辞世止这二十五年期间最后集成的。

久松潜一在《万叶集研究》一书中承认 契冲的《万叶代匠记》以种种的论据 主张大伴家持私撰说 它是从研究《万叶集》本身出发的 成为最强有力的一说 大伴家持在《万叶集》的撰定上做出了重大的贡献，即使在今天也是谁都承认的吧。但又提出质疑：“只是 是不是经家持一手完成 是不是家持撰定之后还又经他人之手？”他的结论是：“《万叶集》是经过相当年月 由数人之手撰定的 倾注精力最多的是大伴家持”，归纳其理由是：

（一）各卷的体裁和态度不同 从卷一、卷二看 是同一时代、同一人、同一态度编纂 分别由杂歌和相闻歌、挽歌组成，且柿本人麻吕的歌、与朝廷关系的歌很多，很可能是敕撰集。

（二）卷三、卷四和卷六、卷八 特别是卷十七至卷二十 以大伴家持和大伴家族的歌居多 推断是家持汇集 可以视为家持私撰集 卷十一、卷十二是古今相闻往来歌 大多是柿本人麻吕汇录 卷十四是东歌集——东国地方的民谣集 可能是由高桥虫麻吕汇编；卷二十是戍边歌，估计是家持历任兵部少辅、兵部大辅等职时参照东歌集编选的。

（三）不仅各卷的体裁和编选态度不同 而且表现法也各异 以汉字表音的万叶假名为主体 但也存在其他多种表现的形式 比如汉字训读、纯粹假名等的表现法。<sup>①</sup>

① 久松潜一：《万叶集研究》，第37-41页，至文堂1968年版。

综观上述,《万叶集》各卷的编选方针、体例、分类、编次,题注乃至表现法都不一致。可见编纂者不止一人,也不是一次编纂完成,而是经过多人多次增补而编成。也就是说,不同时代的各卷是不同人编纂,最后全 20 卷由大伴家持整理而成。这一论证是比较合乎逻辑的。

歌集命名《万叶集》的由来,也有众多说法,其中主要有:一说是仙觉在《万叶集》注释》一文中认为“多叶之义也”,“叶”即“言叶”(ことば),也就是指集万言,即许多歌之意;一说是契冲在《万叶代匠记》等主张“叶”含“世代”的意思,即指贯通古今许多时代的歌。山田孝雄的《万叶集 名义考》据此推演为留传万代的歌。还有冈田正之在《近江奈良朝汉文学》中将“叶”比作树林之叶,歌集就是“歌林”。喻集子收入歌之多。武田祐吉在《万叶集 新解》中主张“叶”是指稿纸之页数,万叶就是页数之多。文学史界大多认同契冲、山田孝雄的说法。

作为最早的总歌集,从收入作品所记的年代来看,最早年代是仁德天皇时代(约 4 世纪前后,生卒和在位年代均不详,带有神话性的人物),最晚年代是淳仁天皇的天平宝字三年(759),即收入从 4 世纪到 8 世纪中叶,前后亘及 450 余年的歌。由此看来,《万叶集》从产生到完成,经历了倭五王与我国通好、与朝鲜三国交往和建立自己的统治势力、不断传入以中国为主的大陆儒佛文化、圣德太子摄政和大化革新、壬申之乱、确立律令制度和早期封建制度的漫长时代。换句话说,它是在这样激变时代下的产物,也是飞鸟·白凤文化、奈良文化鼎盛时代的象征。

万叶歌的歌数,由于版本不同,整理方法各异,比如有一首歌两个编号,或某些歌有编号也有不编号,因此有的版本统

计为 4173 首 也有的则统计为 4506 首或 4520 首。根据较权威的《国歌大观》记录的总歌数为 4516 首。万叶歌的体裁多样 内中短歌居多 包括反歌 共 4200 余首。所谓反歌即短歌 附于长歌之后 以凝练地再吟咏一遍长歌的主题 或补充长歌未尽之意, 多者附上五六首。另长歌 260 余首、旋头歌 60 余首、佛足石体歌 1 首、汉诗 4 首。长歌五七音反复数律, 末尾固定五七七音句法。取长歌五七音头句, 末尾添五七七音, 即为五七五七七共 31 音节的短歌形式。短歌末句五七七音两次重复 即为五七七五七七共 38 音节组成的旋头歌。短歌之末 添七音一句 以表余韵 显示其独特格调 即为佛足石体歌的形式 其歌刻在释迦如来足迹的石上而得此歌体名 属于金石文 佛教歌谣类 未形成短歌体,《万叶集》中收入一首 于卷 16~3884。还有收入了易为人忽视的连歌一首 题名为《尼作头句并大伴宿弥家持所詠尼续末句和歌一首》 尼咏五七五音律的头句连歌 歌人家持对应作了七七音律的一句 这两者合成 成为五七五七七的 31 音的短歌形式。这首连歌收入卷 8~1635。

歌人不分上下贵贱 网罗所有阶层 其中包括从天皇、皇后、皇族、王族、朝臣到士兵、农民、村姑、乞丐等 作者的范围由上而下 由贵而贱 以上层者居多 尤以侍奉大和朝廷的大臣和地方官为众 下层者的歌较少 有姓氏者 530 人 无姓氏者的歌即作者不详的歌占半数 多收在卷七、卷十、卷十一、卷十二、卷十三、卷十四、卷二十等卷里。同时 歌人们大都生活在当时的大和文明的中心地奈良 或生活在以越中、石见和东国等地为中心的地方 还有以男性歌人为中心力量 闺秀歌人虽少 也留下了不少佳作。题材和内容广泛 包括杂歌、相闻歌、挽歌、譬喻歌、戎边歌、有由缘杂歌、羁旅歌、四季相闻或四



季杂歌、从驾歌、东国歌等等 反映了不同阶层和不同地方的情况。这些歌都是上古大和文明的实际写照。

《万叶集》的形成过程 是由《记·纪》、《风土记》、《古语拾遗》的上古原初歌谣向初期短歌的展开的过程。上古原初歌谣是从单纯咏叹的表现开始的。如第二章所述的,到了七八世纪飞鸟时代、奈良时代 已开始提出“随见而兴即作 触听而感自生”即有感而歌。也就是说 上古原初歌谣涉及宗教生活和共同体乡土生活的歌,开始接触歌的感兴和语言表现。还有 这一总歌集里的许多歌 前后都附有题词或左注 交待咏歌的缘由,说明歌人咏歌的态度和心情。从这些题词和左注来看 大致可以分为三大部类 杂歌、相闻歌、挽歌三种。杂歌主要是羁旅、行幸、游猎、宴席乘兴作的歌、咏四季自然的歌、对新旧都城的感怀歌 相闻歌以恋爱为主 含广泛的抒情赠答歌 在《万叶集》中这类歌占多数 挽歌主要是悼念死者之歌。简单可以归纳为:一是感爱类 二是述志类 三是述怀类。就整个歌集的结构来说 卷一至卷六大致按作者、作歌情况来排列年代顺序 收入杂歌、相闻、挽歌、比喻歌等类歌 卷七至卷十六基本上以类聚歌集分卷(包括选自当时已存歌集的歌和作者不详的歌)卷十七至二十卷主要是大伴家持及其身边女性的歌。从这几方面来考察,不仅可以发现万叶歌人的个性意识的萌芽与发展 还可以窥见《万叶集》从集团性的歌谣向个人的抒情歌形成的轨迹。

万叶歌形成还有两个重要的因素:

(一)创造了万叶假名。从日本有文字以来 从口头文学演进到第一部用文字记载的文学——《古事记》 是使用变体汉字,可是这种文字用在叙事文学,在表现方面还可以适应,用在抒情文学方面,就很难完整地表达民族的思想感情和美

意识。因此 它借用汉字的音和义来标示日本语 这种文字称作“万叶假名”分为两大类：一是一字一音式的假名，一是借用汉字音训的假名。这种独特的表现法，迈出了文字日本化的第一步。在总歌集所使用的 6343 个不同的字里 只有 5 个是用汉字音读的，说明汉语已开始被日本语同化，这对于《万叶集》的形成是不可或缺的因素。

（二）受汉诗的影响。编纂《万叶集》的当时 盛行汉学和汉诗文，许多万叶歌人都兼作汉诗，因此在万叶歌体的规范上 是在汉诗五言、七言的启发和影响下 整合成五七音的形式而形成的；同时学习中国汉赋的反辞，在长歌之后添加反歌。反歌的产生 促使长歌式微而逐步让位于短歌 从而短歌成为和歌的主体。还有 歌的序和题词全部使用汉文 歌题以中国的汉诗及歌的分类以中国典籍作为其参照系。由此可见，万叶短歌的形成与中国的汉诗有着密切的关系。日本学者说：“《万叶集》不仅在外形上 而且在内容方面都存在《游仙窟》、《文选》等的影响 恐怕排除汉文学 就无从论述《万叶集》了吧。”<sup>②</sup> 这说明汉诗的影响是《万叶集》形成的重要因素之

因此 考察《万叶集》的形成 在上述诸因素中的两个主要因素都不可偏废，即首先万叶歌的诞生是根植于上古大和民族歌谣生成的土壤上，其次是吸收和消化中国的文化和汉诗文的精神和形式 这正是万叶歌发生的源头 也就是和歌定型的始源。因此，万叶歌的纯自然生成论和汉诗影响决定论都存在其偏颇的一面。还有，由于万叶时代重汉诗文而轻用日

① 中西进：《万叶集 原卷》第 32 页 樱枫社 1976 年版

② 神保丰汤也定正：《概论日本文学史》第 13 页 正统社 1950 年版。

本语创作的文学 同时编纂《万叶集》的目的是作为教养书只供皇子、皇女阅读 所以这部总歌集编纂后寂寂无闻一个多世纪后才放射出它应有的光辉。

关于《万叶集》时期的划分 有诸种方法。由于许多歌的作者和年代不详 而且歌的编次除少数卷根据作者、作歌情况按年代顺序划分外 大多数卷不按编年区分 所以不能以卷次来分期, 给分期带来一定的困难。一般学者根据主要歌人活动时期、歌风、作品及政治社会情势作为划分的基准 将《万叶集》分为四个时期<sup>①</sup>

第一时期 分前期和后期 日本学界通称为“初期万叶”。这一“初期万叶”的范围, 前期包括最早的仁德天皇时代(313~399)的磐姫皇后思天皇御作歌、轻太子·轻大郎女的恋歌、雄略天皇时代(457~479)的‘天皇御制歌’等, 古风古调, 保持口诵时代歌谣的浓重的痕迹, 尚属《记·纪》歌谣阶段的歌, 至舒明天皇即位以前(629年以前)通称是《万叶集》的歌谣时代或传承时代。后期, 从舒明元年(629)至壬申之乱(672)凡四十四年。这一时期 以中国制度为参照系进行大化革新 诞生了万叶歌。主要歌人有舒明天皇、齐明天皇、天智天皇、中皇命、有间皇子、倭太后、额田王、镜王女、藤原镰足、石川郎女等 他们几乎都是皇族及王族、朝臣 他们的歌主要赞颂神权、皇权和宫廷的悲恋, 与当时的皇亲政治和宫廷生活是密切相连的 大多体现了集团性的、神的世界的、叙事歌的歌风。这时期的歌大多与皇室的事件和传承故事有关, 比如舒明天皇时代(629~641)的天皇登香具山望国时御制歌, 齐明天皇时代(655~661)的有间皇子被处死时作的自伤结松枝歌和天智

① 四个时期划分 参照《日本古典文学大辞典》(第五卷)第539~562页 岩波书店1984年版。

天皇时代(662~671)围绕天智、天武天皇争恋额田王的歌 则较具代表性。

“初期万叶”与《记·纪》的歌谣有着切不断的血脉联系 比如磐姫皇后、轻太子、轻大郎女的歌与《记·纪》歌谣重叠出现,有的歌从形式比如五七句不规则到内容比如民谣或礼仪等,都借用或变异《记·纪》的歌谣 尤其是与《古事记》的仁德天皇时代的歌谣、《日本书纪》的持统天皇时代的歌谣的抒情性格十分接近。他们的歌,既在传承上古歌谣的口诵性和集团性框架内创作出初具个性的长歌 又摆脱上古歌谣的模式 开始尝试酿造短歌的新形式。这时期的前期和后期的歌没有断层 而是重叠式发展的。这一“初期万叶”的歌 主要是收入卷一、卷二的杂歌、相闻歌、挽歌等类最古的歌 以及卷十三的最古的长歌 这些古歌形成“初期万叶”的基本结构。在万叶歌史上 前期的传承时代至齐明天皇、天智天皇时代约三百余年的歌,占万叶时代的四分之三以上时期,但歌数则占极少部分 仍属于歌谣的世界 故又称歌谣万叶。这成为“《万叶集》二十卷的母体”<sup>①</sup>。具体地说,这些歌中,侍奉宫廷的额田王的和歌是最具代表性。其后以柿本人麻吕等的歌为代表走向专业化 他们成长为宫廷歌人。这时期是《万叶集》创作歌的孕育和诞生期。

第二时期,壬申之乱(673)至平城京迁都和铜三年(710),凡三十九年。天武天皇平定壬申之乱后,巩固了古代国家的基础,天皇和皇室威望大振,人们开始将天皇视为神,皇室赞歌和宫廷挽歌明显地增多。代表歌人就是天武天皇本人。他在上古歌谣的基础上创作了代表作入吉野御制歌,虽

① 市古贞次编:《日本文学全史》中上代,第193页,学灯社1979年版。

然还留下上古歌谣的残影，但已显露个性的意识。这一时期，从上古歌谣的土壤中汲取养分的同时，受到中国文化的刺激，效仿中国宫廷兴起侍宴从驾、集宴游览的风尚。在新辟的这种贵族教养的抒情场吟诗作歌，开始树立自我个性的抒情新风。从这里出发，天武天皇时代（672~686）的十市皇女的歌、持统天皇时代（687~696）的持统天皇的歌、柿本人麻吕的歌群和《藤原宫御井歌》以及当朝皇子皇女的创作歌出现了许多比前期的天皇、皇后、皇子、皇女歌人身份低的宫廷歌人的独咏歌，内含不少四季行事的歌，有利于培育个人抒情歌的成长、季节感的表现和美意识的萌芽。这时期最大的宫廷歌人是柿本人麻吕。他既是继承上古歌谣要素的最后一个歌人，又是开辟万叶长歌的最先一个歌人。他受到汉诗的启迪，整合五七反复音数律，固定末尾五七七句法，并附反歌的新的表现形式，为长歌的成型做出不可磨灭的贡献。长歌形式在第二时期处在全盛期。

同时期稍后的代表歌人高市黑人、长意吉麻吕与柿本人麻吕不同。他们没有创作长歌，而在短歌方面创造了咏自然和思乡歌。他们的叙景歌充满了大自然的生命律动，思乡歌则飘溢出一股淡淡的哀愁感，丰富和发展了文武天皇、持统天皇时代以来的从驾歌，使这些歌更具独特的个性意识。在皇族方面值得注意的歌人有志贵皇子、大津皇子、大伯皇女、穗积皇子、但马皇女、弓削皇子等。他们的歌与前期的歌有一定的承传性和连续性，大多歌颂爱与死的主题。同时开始对围绕这一主题的物语的关心，出现了“歌语”的倾向，其承传流贯于整个万叶时代。所谓“歌语”是颂歌与歌相关故事，其后这种形式发展为歌物语。

从此，长歌和短歌兴隆，杂歌、相闻歌、挽歌等领域扩大了。

和歌的素材 拓展歌的多样性。同时 从类同性的歌谣向富有个性的创作歌发展 从而完成了歌谣到抒情歌、口头文学到文字文学的过渡，确立短歌形式在日本古代文学上重要的历史位置。可以说，以柿本人麻吕等一批中下层宫廷歌人的创作歌群为标志，进入了确立日本民族诗歌的典型形式——和歌的关键时期。

第三时期 自和铜三年（710）平城京迁都奈良至天平五年（733）凡二十四年。这一时期的政治、社会、文化都处在变革时期，也是天平时代贵族文化的成熟期。从前期流行的从驾歌渐渐减少乃至最后消失，元明（707～714）、元正（715～723）二女皇在位 16 年期间，歌的创作一度式微，然而万叶的新时代也正是从这里开始。至神龟三年（726）出现了新的变革，日本诗歌史上新旧交替，歌人辈出，著名歌人有笠金村、高桥虫麻吕、山部赤人、车持千年、大伴旅人、山上忆良、大伴家持等。这一时期的特征是，虽然仍继承前期柿本人麻吕的宫廷赞歌的传统，但是，无论在赞颂天皇方面还是吟咏自然方面，都更多地注入主观的色彩，而且关注最富人性的生活，比起前期观念性的歌来，更多的是趋向主观的感受性，强化歌的抒情性，具有代表性的，比如笠金村的挽歌没有因袭前人而以自己的意趣和技巧，抒发自己的感怀等等，都为这一时期树立了与前期不同的新歌风。

更值得瞩目的是万叶歌走向多样化。主要代表歌人山部赤人在叙景歌的优美化、大伴旅人的人生颂歌的情趣化、高桥虫麻吕的传说咏歌的多彩形象和山上忆良的对人生的执著和社会的关心等。这一时期还有一特点，就是许多贵族知识分子接受汉学的熏陶，对汉诗文造诣颇深，都是受中国典籍的影响，以此作为创作歌的基础，个性更向多样化发展，创造了许

多在和歌史上不朽的作品。尤其是在哀歌方面，悼念亡妻的歌更具丰富的个性。在山上忆良以后，即进入奈良时代，短歌有了长足的进展，占压倒的多数。可以说，这时期歌人的文学意识觉醒，他们的短歌完成艺术化、个性化，进入了多彩的时代，也是万叶歌的全盛期。

第四时期，自圣武天皇天平六年（734）至淳仁天皇天平宝字三年（759）凡二十六年，正处于奈良时代中期，开始出现歌垣。这一时期，继山上忆良、大伴旅人之后，创作歌的数量最丰的是大伴家持。他的歌日记与笠女郎、坂上大娘等女性的相闻赠答歌，表现了纤细的感受性，创造了非现实的心象风景，达到了烂熟的程度。除了笠女郎、坂上大娘之外，女歌人辈出，她们以恋歌为中心，留下了许多秀歌，吟咏人生的哀乐。其中尤以坂上郎女最为活跃，她的歌以相闻歌、宴歌、祭歌居多，还创作了不少与大伴家族的赠答歌等。

这时歌作者的范围不仅限于皇族和宫廷歌人，而且扩大到近畿地方的庶民，近畿地方以外的东国地方歌和戍边人的戍边歌。这些歌大多是无名氏的歌人创作的，占有这一时期的重要位置。

值得一提的是，这一时期大伴家持和大伴周围的歌人将万叶歌推向极盛的阶段。这是万叶歌的烂熟期，也是走向古今和歌的过渡期。

概括地说，《万叶集》各个时期的歌的变化，有其连续性与非连续性，是在集团性的与个性的、神世界的和人间世界的、叙事性的和抒情性的两者相克相融中展开的。从持统天皇时代至奈良时代中期的歌算是最多也最成熟，成为《万叶集》的主体，确立了它在民族抒情歌方面的至高无上的地位，与稍后面世的汉诗集《怀风藻》一起成为日本上古时代、奈良时代抒

情诗的双璧，在日本文学发展史上具有里程碑的意义。

## 第二节 万叶歌风的展开

从初期万叶展开的四个时期构成的万叶时代的发展轨迹也可以窥见万叶歌风的流变。《万叶集》歌风的形成与时代、政治和社会情势是分不开的。这时期经过大化革新和壬申之乱，完全确立了中央集权制，出现新的贵族阶级的同时，形成个性的意识，从我国引进的儒佛文学思想也渗润本土的神道思想，促进固有信仰和原始的思考方式的变革，产生了从上古歌谣与传说结合的叙事性分离、转向作为创作歌的个人性的抒情和叙事并存的可能性。可以说，万叶时代既受到上古歌谣性格的制约和规范，也受到我国的诗文的影响而逐步展开独自的歌风的。

《万叶集》是从雄略天皇时代开始，最古的是卷首的雄略天皇的御制歌，以古调歌颂了大和山川之美，其歌风古雅质朴，本质上属于《记·纪》歌谣的性格。经过漫长的年代，至舒明天皇时代以后的万叶歌，既保持《记·纪》的原初歌谣的朴素的歌风，又突破原初歌谣以言灵思想为中心的咒歌的框架，许多歌表现的内心感情，不像歌谣那种直率地表露喜怒哀乐的强烈感动，而是含有抒情的感动，显示其某种个性的特色，形成万叶初期特有的歌风。以相闻歌为主，挽歌和自然观照的歌次之。舒明天皇的歌和额田王的歌群就代表了这种朴素的歌风。舒明天皇的登香具山望国之时御制歌吟咏道：

大和群山多



夫香具山最郁秀  
登高望国时  
平原烟升海鸥飞  
伟哉秋之大和国 卷 1~2)

舒明天皇登上大和三大山之一的香具山，眺望大和地方，目睹群山壮美秀丽，平原炊烟缕缕，海上白鸥飞翔，一派秋天的大自然景象，情不自禁地颂出：“伟哉秋之大和国”。这首自然观照的歌，写景抒怀，语言简朴，情意真切，是歌人热爱国土之情的自然而直率的流露，表现了上古歌谣少有的个性的诗情特征。

作为这一时期最具代表性的歌人额田王的歌群，也是以这样朴素的感爱歌风而展开的。额田王歌的左注就强调：“天皇御览昔日犹存之物，当时忽起感爱之情，所以因制歌咏，为之哀伤也。”（卷 1~8）

额田王是个背负悲剧命运的女歌人，她先为大海人皇子所爱，生下十市皇女，后成了天智天皇的妃子，她于天智天皇驾崩后，又经历十市皇女早逝的悲运，这种生活感情的悲伤的直率表现，成为她作歌的根底。额田王答弓削皇子行幸于吉野宫时的“古昔堪恋杜鹃啼”赠歌，这样袒露自己的感受悲哀之情：

恋昔杜鹃鸟哀啼  
吾今念汝如鸟悲 卷 2~112)

这首歌对其对象思慕之深切和悲伤之沉郁是前所未有的。它在古朴之中展现了人性之初的“哀”（あわれ）的自然感

情。这种悲恋的自然而真实的歌风，在磐姬皇后思天皇御作歌、轻太子与轻大郎女的赠答歌等都得到了充分的体现。磐姬皇后在四首思念天皇的恋歌之一首中唱道：

相恋相思如斯苦  
磐石作枕死相宜（卷 2 ~ 86）

《记·纪》出现的轻太子与轻大郎女的赠答歌在《万叶集》里，选择了轻太子因与其同母妹轻大郎女私通被流放伊予汤，轻大郎女不堪恋慕而遣往时，歌曰：

君已久去几时归  
长待欲迎山阻隔（卷 2 ~ 90）

这首歌表现了轻太子甘愿舍弃名誉与地位被流放异地，两人虽重山阻隔也隔不开他们的不了之情。轻大郎女仍久盼着轻太子归来。还有一首相闻歌谈到轻太子和轻大郎女的故事。此歌注明：“检《古事记》曰：件歌者，木梨之轻太子自死之时所作者也。”（卷 13 ~ 3263）这种纯真的爱情颂歌，比起《记·纪》的朴素民谣来，显示了它已发展到了个人的浪漫式的抒情性。歌格得到了进一步提炼与升华，使之更趋个性化，其自然朴素的真实性，含有更高热情爱恋的纯度。这时期的歌风是最纯朴的，都是生活感情的自然而直率的表现。

以柿本人麻吕为代表的一批歌人，包括高市黑人、穗积皇子、但马皇女、大津皇子、大伯皇女等的出现，万叶歌有了显著的变化。无论在内容之扩大、素材之丰富、技巧之精妙、文字使用之娴熟，都达到了一定的艺术境界。尤其是柿本人麻吕浑

然融合自然与人生的歌、高市黑人在自然观照中展现旅情的叙景歌，使万叶歌进入了一种新的歌境——开始摆脱上古歌谣那种集团性的粗犷奔放的歌风，向个性化的典雅雄浑的新歌风转化。

但马皇女与穗积皇子、高市皇子三角恋中，但马皇女倾心于穗积皇子，在他们的赠答歌中充满了抗拒世俗之见，洋溢着热情的写实与浪漫精神。但马皇女在高市皇子宫时思慕穗积皇子御歌一首曰：

风吹秋田穗倾倒  
何惧人言君来抱（卷 2~114）

在敕穗积皇子遣近江志贺山寺时，但马皇女御作歌道：

尾随兄去相恋悲  
峰回路转请立标（卷 2~115）

最后，但马皇女与穗积皇子惧畏人言，偷偷幽会，要赶在拂晓前渡过有生以来第一次渡河回去。于是，但马皇女于高市皇子宫幽会后御作歌一首：

人言烦多早渡河  
今生今世未经过（卷 2116）

在但马皇女薨去，葬于猪养冈，落雪堵塞安幡地方，穗积皇子不能前往拜祭，只好遥望猪养冈但马皇女的御墓，怀着悲伤的心情作御歌一首，并题词“穗积皇子冬日雪落遥望御墓，

悲伤流涕御作歌”歌曰：

落雪纷飞塞安幡

猪养冈头难前往 卷 2~203)

这几首相闻歌和挽歌，在自然朴素之中流露出深切的爱 反映了但马皇女与穗积皇子的悲恋命运 比起单纯古朴的歌谣来 其哀（あわれ）带上了几分激越的感动和浪漫的情绪。这种歌风于柿本人麻吕《在日并皇子尊殡宫之时》、《明日香皇女木缶殡宫之时》、《吉备津采女死时》、《妻死之后泣血哀恸作歌》乃至《在石见国临死时自伤的作歌》、《见香具山尸悲恸作歌》等 也都得到最充分的展现。柿本人麻吕一方面保持前一时期具有雄浑有力的歌 代表了这一时期的时代精神，一方面将万叶歌发展到了一个新的阶段，他的个人抒情所表现的浪漫精神 已经完全脱离上古歌谣的自然人的朴素感动 从而确立了这一时期以哀为主体的、含壮美成分的浪漫歌风。万叶歌属于这类感爱歌者甚多，此乃日本上古抒情歌的起点。

柿本人麻吕首开浪漫的抒情歌风 到了笠金村、高桥虫麻吕、山部赤人、车持千年、大伴旅人、山上忆良、大伴家持等 由于处在新旧交替时期 新歌人辈出 万叶歌风有了很大的变化和发展。主要背景是 当时迁都平城京 推行律令制度 强化中央集权政治 并实行班田制 此作为统治的经济基础 迫使农民做出巨大的牺牲和承受巨大的痛苦。同时，积极受容中国唐代的儒学知识和文学艺术的精华 提高了个性的自觉 和歌没停留在狭窄的实感抒情的咏叹，而尽可能扩大其歌的领域 歌风趋于复杂化、多样化和文学化。

这时，柿本人麻吕开创的浪漫的歌世界发生了很大的变

化 从浪漫性渐次转向现实性 大多属于述志的歌类。尤其是接受了儒学文化影响的山上忆良，继承和发展了感爱的浪漫歌风的同时 又开始建立了在现实基础上的、以知性为中心的平实的述志歌世界。这种歌风集中表现在他的《令反感情歌》、《贫穷问答歌》上。他在《悲熊凝之死作歌》的题词中特别强调了“筑前国守山上忆良敬和为熊凝述其志歌”（卷5~886）这些歌具有一定的批判精神。

在柿本人麻吕或不详作者的歌群中 也出现了《藤原宫之役民作歌》、《藤原御井歌》两首代表作 反映了下层庶民思想感情 赋予某种理性的东西 逐渐孕育成现实的精神 开拓了写实的世界，从中也不难发现其雄浑厚实的现实性带上几许感伤、忧郁的浪漫歌风。同时 在这些歌群中 还有不少歌以特别的形式直接表现爱恋的“正述心绪歌”和间接表现的“寄物思陈歌”无论在表现的内容还是形式上 都显示出多样的独个性 增加感伤、忧郁的浪漫成分。

值得注意的是高桥更麻吕，他在传说歌的叙事和抒情的结合中，创造了独自的歌世界。这一歌风集中表现在他吟咏娘子的抒情歌 但作为歌的要素又含颇多的叙事性。在《咏水江浦岛子歌》、《咏胜鹿真间娘子歌》、《见菟原处女墓歌》等长歌中 就从传说故事中吸纳了许多叙事诗的要素 叙事夹杂抒情 而反歌中则将抒情推向高潮。比如在《见菟原处女墓歌》的长歌中用叙事韵文的形式详细地叙述了传说的故事：茅渟郡二壮士为争菟原郡苇屋乡一美女而剑拔弩张，最终两人自戕 女郎痛断衷肠 芳魂归天。两男一女三墓相邻 女墓莫中。歌人闻此传说 感动如新丧 眼泪都濡湿了衣裳 于是作反歌二首，以抒发自己的感伤情怀。反歌二首曰：

菟原苇屋处女冢  
如是所闻泪泉涌（卷 9 ~ 1880）

两墓枝桠向中倾  
茅淳壮士未了情（卷 9 ~ 1881）

高桥虫麻吕在抒情的浪漫中，也不乏展现壮伟的现实性。他在藤原宇合卿遣西海道节度使之时 作歌一首并短歌 短歌颂道：

歼敌万千烟尘飞  
乘勇追寇凯旋归（卷 6 ~ 972）

这首歌的歌风质朴、雄浑、壮伟 颇具叙事诗的因素。因此 高桥虫麻吕有叙事诗人之称。这类歌在《万叶集》为数也不少 特别是在吟咏赞神敬祖、忠君爱国和尚武勇略的歌 被誉为“男子汉”的歌 形成所谓“万叶精神”。

与此同时 大伴旅人接受老庄思想的影响 以《游仙窟》为参照 创造了一个想像的世界 他的《游松浦川赠答歌》、《梧桐日本琴歌》就在享乐的歌风之中还保留几分浪漫的因素 这容待后述。

以笠金村、山部赤人、车持千年等为代表的宫廷歌人的从驾歌则在自然景观中追求艳美、风雅甚或风流的歌风 表现在宴席歌、恋歌、自然咏歌等歌类上尤为突出。笠金村在伊香山目睹漫山遍野绽放着秋天的花 接触秋之风情，一股风雅闲寂的乡情油然而生 遂作自然咏歌二首，一首吟道：

伊香山野秋花香  
触景生情备思纡(卷 8~1533)

车持千年的长歌赞颂了从驾地住吉海边的景观——海水  
清澈 海藻浮生 浪花千重 粼光闪烁 尽情饱览 意犹未尽 遂  
作反歌一首 赞道：

白浪千重拍岸边  
住吉赤土吐芳香(卷 6~932)

车持千年这类自然颂歌与笠金村、山部赤人的从驾地赞  
歌一样 已摆脱过去从驾歌的集团性、公家性 都具有个人咏  
怀的特色，这是在风雅之中酿成的。以纯情歌见长的大伴家  
持自不消说，坂上郎女等也代表了一种更具个性化的新歌风。  
比如坂上郎女富含艳丽纤细特色的力作：

怨恨歌一首并短歌

难波管草草根深 天长地久闻君言  
心心相知似明镜 当日别离心潮涌  
情绪低落如藻浮 凭依何处神已离  
今生今世无人靠 君与信使也不来  
事实如斯无所求 从夜到早复日暮  
相思慨叹人不知 弱女明言亦奈何  
泣声回荡若稚童 但愿待君终有期(卷 4~619)

## 反 歌

当初长言今何信

单思如斯亦难逢 卷 4 ~ 619)

此外还有不少女性歌人的作品，也同样表现了这种纤细委婉、哀怨的情调。这种万叶歌风发展到后期，即奈良时代中期，班田制开始动摇，朝廷内部政争不止，便企图广传佛教以缓和社会矛盾，但由于大兴造寺，劳民伤财，反而引起社会的动荡和不安。在这种政治社会环境下，宫廷歌人对现实失去了热情，深感人世无常，试图超然现实，便油然地生起怀旧怀友之情。迄今和歌的风雅精神增加了纤细的感伤性和艳丽的风流性，向颓伤方面倾斜。最能代表这一时期歌风的，是大伴家持和与家持有关的笠女郎、纪女郎、平群女郎、坂上大娘等众多女性的歌。比如大伴家持和纪女郎的赠答歌：

大伴宿弥家持赠纪女郎歌一首

相思鸟鸣故乡前

欲见娘子总无缘 卷 4 ~ 775)

纪女郎报赠家持歌一首

君出此言山田似

平静水田起涟漪 卷 4 ~ 776)

纪女郎接大伴家持赠歌后，毫无雕琢地打开自己的心扉，将自己恍如‘平静水田起涟漪’的内心激动之情，传达给大伴



家持 而大伴家持接纪女郎报赠歌后 仿佛触摸到纪女郎跳动的心房 难以抑制自己的感情 更连赠纪女郎歌五首 叙述他到了纪女郎的家门前，隔着篱笆相望，纪女郎立即跑进门去，他急忙咏出“我来岂止望篱笆 欲看芳颜胜似花”并恳求纪女郎莫再将他遣回的心情。在纪女郎的歌谱中还有几首怨恨歌 甚至以纤细的情调 发出绵绵的哀叹“我今凄苦听天命”，“心中隐痛泪涕零”。他们的这类歌的颓伤性可谓达到了烂熟的程度。大伴家持这类抒怀歌与感爱歌和述志歌所表现的歌风不同 具有更多的感伤内容和纤弱的韵律 而且比起情绪性来 更多是情调性。大伴家持在《二十五日作歌一首》的题词中就表示“昔日迟迟鸛鹑正啼 凄惻之意非歌难拨耳 仍作此歌式展缔绪。”（卷 19~4292）这是人间真情的凄惻表现。

在《万叶集》中 自然咏歌占了很大的比例 而且作歌凭歌人自己对自然季节的爱好 形成各自个性的特质 呈现出多彩的歌世界。在《记·纪》中开首描写苇芽的萌生意味春之到来，初露了季节感的萌芽。当文学发展到《万叶集》 歌人将人与自然联系起来观察之后，就对四季表现了关心和尊重。当时编纂者虽不具自觉的文学意识 但已有了按卷以春、夏、秋、冬来划分歌的种类 卷七、卷十就纯粹是与季节感联系起来 并无意识地用了“季物”。比如春之吟柳、梅、莺 夏之咏桔、藤花、杜鹃 秋之颂萩花、鹿和雁 冬之赞松吟雪 如此等等 四季的山川草木、鸟兽虫鱼，尽入歌中。歌人从旅次中与自然邂逅 或接触身边的自然景物 发现了自然美 并将这种自然美的感受与日常生活，尤其是爱恋生活的感动，提升为艺术美。可以说 这些自然咏歌是以淡雅的色彩和纤细的感情 讴歌了自然之美、人性之美。而且 从这些最早的自然咏歌中不难发现其后日本民族诗歌季题的胎动。万叶歌所表现的最初的季

节感，影响到其后整个文艺的命运。特别值得一提的，是《万叶集》中春之吟梅比咏樱花要多，秋之咏七夕比吟大和古代的四时行事要多，当时宫廷、贵族已有于七月七日举行七夕歌宴的习俗；有时同一首歌还出现梅、樱共赞，引证了中日诗歌的交流历史之悠久。

一般而言，万叶歌的作者大多属于皇室和贵族圈，他们的歌都带有贵族咏风的特色，惟有大多不详作者的东歌和戎边歌，充满了庶民性，其歌风另具特色，这将在后述。总之，万叶歌的共同点，是抒情之切实，言情之直率。可以认为这是由于歌扎根于生活场的关系和对古代人的生命寄予深切的爱。

《万叶集》的美，清高、严肃，又具有强韧、厚重，同时又包含优美、纤细、谐谑的轻快，自由面很宽广。生活的歌具有文学性，具有文学性的歌渗透到生活，这种关系的互相作用就促进歌的成熟。在古代和歌的诸形式中，最受欢迎，且占首位的和歌，是在一切生活场提炼出来，从而创造了万叶时代。这种形式为后代继承，直至现代还继续保持它的生命力。《万叶集》之美及创造这种美的热能，不仅在和歌史上，而且对各个时代的文学都积极地发挥着作用，并赋予新的活力。<sup>①</sup>

### 第三节 万叶批评意识的发生

日本古代文学批评意识的形成，不是一蹴而就的，其萌生首先是在日本国内历史文化因素作用下流动和变化，诞生期是非常缓慢的。日本奈良朝迁都平城京（710），进一步以中国

① 洼田章一郎、盐田良平等：《古典日本文学史》第38页，筑摩书房，1967年版。

唐文化和制度为规范 制定《大宝律令》、《养老律令》等 实现了律令制度。推进这种改革的政治背后，渗透到日本古代社会的儒佛文化的新思想 推动了神话时代进入人的时代 促进人的意识的成长 个性的自觉 文学上开始注意个人感情的表现。也就是说，文学的创作从非自觉的生活意识——比如原初歌谣、祝词、宣命、神话传说中的原始信仰生活、性生活 到自觉地表现艺术与人生的过渡。《万叶集》的文学意识就是在这种政治文化背景下萌生的。

上章已经言及，《万叶集》之前 自文字文学产生伊始，《古事记》、《日本书纪》谈及的心词关系歌的最初分类意识 无意识地表明了对文学的见解，已含有朦胧的批评意识。山上忆良著《类聚歌林》（707）以及《柿本人麻吕歌集》、《笠金村歌集》（733）及其后《怀风藻》（751）的序等 已颇具编纂歌的精神和分类整理的意识 但都是零星的议论 不能算是文学意识的自觉立言。《万叶集》的编纂分类法在完成歌论转向方面，承担着催生文学意识的历史性任务。

《万叶集》的文学价值 不单表现在它作为一部歌集上 而且表现在它的编纂分类显示出文学批评的意识上。一般考证 编纂者已根据某种批评意识 来从事万叶歌的分类。从他们分为三大类来看 第一类以歌的形态分为短歌、长歌、旋头歌。佛足石歌，但长歌只有 260 首 旋头歌只有六十首 其余均为短歌 反歌与短歌同一形态 故归此类，可以说 以短歌形态为主体，完成了日本民族诗歌的形式。第二类以歌的素材分为杂歌、相闻歌、挽歌、四季歌 其中以恋爱为内容的相闻歌居多 除了男女之情外 也有触及父母子女之情的。第三类以歌的表现方法分为正述心绪、寄物陈思、譬喻歌 前者直接表达感情，后两者借助物间接叙述感情。这种分类法无疑受

到中国诗学的赋、比、兴的启示，但不是盲目照搬，而是经过对“心物融合”的特别思考的结果。

首先以《万叶集》的编纂基准来说，《古事记》、《日本书纪》的上代歌谣句数、音数不定型，且多为偶数句，其形态处在混沌状态中。《万叶集》前期的九百多首歌，大多还带有上代歌谣的性格，在汉诗五言、七言的影响下，逐步将没有定型的上代歌谣发展为具有五七调的长歌和短歌等多样形态。后期便形成以短歌形态为中心，建立日本民族的歌体。从混沌形态到长歌、旋头歌的衰微，最后由短歌形态来统一，其原则有二：一是从偶数形式到奇数形式，二是从长形式到短形式。同时，将短歌形式五七五七七的五句，分为序辞、发起、述义、判辞、结语，出现五句合一的心象。这种形成以短歌为中心的见解，不仅展现了日本民族的简约审美情趣，而且反映了文学批评意识的产生。

其次，编纂者在编纂分类过程中，加深对歌的汇集的理解和批判。他们没有静止地停留在歌的素材上，而是通过动态的分析，把握咏歌的意图、表现、品位作为分类的依据。比如山上忆良归入挽歌类的追哀咽歌一首（卷 2 ~ 145）左注有：“右件歌等，虽非挽柩时所作，准拟歌意，故以载于挽歌类焉”，说明不是以表面形式，而是以歌意来作为分类的标准。《柿本人麻吕歌集》的反歌左注强调：“此反歌谓之于君不相者，于理不合也。宜言于妹，不相也。”不可言之因妹者，应谓之像君也，何则反歌云，公之随意焉。”说明选歌标准是非常严格的。田边福麻吕飡于大伴家持馆作歌四首（卷 18 ~ 4032 ~ 4035）特作题词，强调“爱作新歌，并使诵古咏，各述心绪。”他不仅意识到古体新体的不同，而且意识到“各述心绪”。尤其是后期，左注中常常出现“拙劣之歌不载”，以此简短注明明确划分歌的

优劣 采录歌的标准劣者不载 以及《万叶集》中还可见歌的韵律意识 大伴池主就提出“如今赋言勒韵 同斯雅作之篇”(卷 17~3975 之后《七言一首》序)这里就《万叶集》对歌的采录并非无自觉的 它明显地存在一定的批评精神 而这种批评精神又是建立在一定文学意识自觉的基础上的。

最后也是最重要的一点,与万叶的批评意识相伴而生的文学思想和美意识进入形成与发展的第一阶段 在《万叶集》的端词、左注、细注上表现出来。端词也称词书 题在歌之前,说明咏歌的心情。据考证 端词大多是编纂者所题 少数出自后人之手。左注附在歌之后 记明选歌的缘由、出典等 作为解读歌作参考。小注主要在歌、端注的行间 有时也在左注的行间加入细字的注 以辅助理解歌、端注。这三方面 说明歌本身的形态、素材、内容、表现、出典等 都可以窥其批评意识和文学意识萌生的一斑。

这一点,如果从日本古代文学意识发展的史的结构来审视的话 那么也可以归结为这样一个公式 原初的自然感情表现→加入理性认识→情理结合的演化。也就是说,从表现集团的、民族的感情向表现自我的、个人的感情演化 即走向个性化。这标志着万叶歌的成熟,以及古代文学意识的自觉。

万叶初期的歌 如天智天皇、有间皇子、额田王的歌 还没有脱离上代歌谣的窠臼,仍然带有自然人感情的痕迹。其文学意识立足于作为日本古代文学思想的基调“真实”上。它一方面从集团生活的立场出发 表现神、皇是天地、国土、人的创造者 贯串皇神道义的责任感情 它是以本土原始神道思想作为根本思想的。这是符合当时的现实的,即以神为精神支柱,以皇室为权力中心和共同体的大和的价值取向。另一方面,又从个人感情立场出发 将表现集中在歌颂美、爱恋和悲伤等

感情上。这种情的真实性，比上代歌谣的真实性含有更高的纯度。两者兼有的真实性 加入佛儒思想观念 正是《万叶集》文学意识乃至文学思想产生的基础。

初期万叶歌的主调是赞神的人格化和皇的神格化。这类歌数之多 是众所周知的。这种对神、皇而及国家的“感爱”之情 是从超现实的神创造国家的生活意识出发 是单纯原始感情的自然流露，其表现是属于集团性的生活意识。就无名歌人所作的“东歌”来说 更是完全赖于个人真实的朴素而自然的感情生活 而且多是男女对生的主旋律的咏唱 所流露的是自然人的情绪。在 230 多首“东歌”中 只有两首触及死的主题 可见几乎没有留下挽歌的位置。尽管如此 这些“东歌”多数以生活意识为主，仍尚未具有文学意识。

《万叶集》出现了柿本人麻吕、山部赤人、大伴旅人、山上忆良、大伴家持等重要歌人以后 歌的创作发生了变化 开始确立短歌的形式 形成统一的美意识 产生了初步的自觉的文学意识。柿本人麻吕保持传统的皇神意识、国家意识的同时，通过自觉的个人意识使两者调和。他初期的歌停留在极其朴素的、重心放在赞神尊皇的“感爱”上 即原始的国家意识上，而没有自觉到现实的国家精神。从文学思想发展史的角度来说，它仍不具自觉的文学思想，只是再现原初的“真实 まこと 精神 即集团性的真实。他稍后的歌 从国家意识到个人意识的过渡，是基于对生命的自觉。比如他的生离死别的歌所表现的深切悲哀，就表达了他对生的渴望。上述这两种意识处在交错的过渡 只有对生命的完全自觉 在生命意识中投入个我 才完成完全的过渡。比如他将“感爱”的中心移向以表现对生离死别为目的 抒情因素浓烈 而且这种抒情是属于个人的，从而展开了朴素而自然的纤细的感情世界。应该说，

柿本人麻吕的歌的主流不是“真实”而是以“哀”(あわれ)为主体的浪漫思想或曰“哀”的美意识。这样他的歌才充分发挥个性，使集团性的真实转向个人的真实，展现凡人的人性真实的一面。这个“真实”就具有写实思想或曰“真实”美意识。以此为界，他的歌唱出对生的无限憧憬，对死的无限悲哀。他超越于悼念皇子、皇女的既定观念，哀念亲人，表现了纯粹的个人感情的抒发，不加入任何反省与理性。最典型的是他丧妻之后，他的《妻死之后泣血哀恸作歌》(卷 2 ~ 207 ~ 212)，用“泣血”这个悲伤最高状态的词来表现其哀之深刻，这就真正地完全地拥有属于个人的感情。应该说，这时期柿本人麻吕的歌已经摆脱了上代歌谣的影子，表现在：一是吟咏悲哀心理的微妙与曲折；二是写悲哀的感情与风物相照应。这标志着日本古代文学意识从古代原初素朴的集团意识的“真实”演进到个人感情“真实”的写实和“哀”的浪漫的美意识，从集团性走向个性化。

可以说，柿本人麻吕初步确立短歌的形式和统合“真实”到“哀”的美意识，其重大意义在于催促着日本古代文学思想和美意识的诞生。久松潜一指出：人麻吕的歌开始产生了文学意识。他的根据是：“短歌形成并成为日本诗歌中心歌体的过程，就是文学意识发生和形成的过程。即短歌的确立，显示了统一的美意识的产生。这大概就是日本的统一美。正因为如此，我认为这显示日本文学意识的成立。”<sup>①</sup>

万叶中期的代表歌人大伴旅人、山上忆良分别受到当时作为新潮的老庄思想或佛儒学思想的影响，从现实的立场出发，以理性为依托，产生了以写实和浪漫为中心思想的倾向。

① 久松潜一：《日本文学评论史》古代·中世纪篇，第 39~40 页，至文堂 1969 年版。

大伴旅人“述怀歌”的浪漫态度主要体现在受老庄思想的影响，满足现世，满足人对现实世界的心理欲求，并与本土的此岸世界观的原质自然契合，产生他的著名的十三首《赞酒歌》（卷 3 ~ 338 ~ 350）。在这种享乐思想的驱动下，还创作了典型的表现神仙思想的《梧桐日本琴赠藤原卿时所作的两首歌并序》（卷 5 ~ 810）等。

山上忆良的歌主要是“述志”的性格，更加发挥理念的因素和个人的真实性，他的感情受到更多理念——主要是儒学思想的渗润，自觉地追求情念与理念的统一。他的歌或序屡屡引用了佛语，是受佛教无常思想的影响，但在对待人的生与死的现实态度上，常常有教训规谏的意思。他的《令反感情歌》（卷 5 ~ 800）就按照儒家伦理的规范，对人生尽孝的高扬，以及对不尽孝者的批评，使歌的个人感情染上伦理的色彩。确切地说，山上忆良更重视儒学哲学思维的内容。歌出现实生活和人间苦痛的种种世相，并带上教化的意味。他的歌更具“为人生”的文学思想。他写作《贫穷问答歌》（卷 5 ~ 892），将他的“为人生”的文学思想更充分地发挥出来，将歌人的感情的抒发提升到仁爱的思想水平。以大伴家持的文学意识成长来说，从他的第一首《悲伤亡妾作歌一首》（卷 3 ~ 462）、《悲绪未息，更作歌五首》只叹未息的“悲绪”到了《咏杜鹃三首》短歌卷 17 ~ 3911 ~ 3913 序的“诤不畅去”，以散郁结之绪”和《依兴作歌》三首绝唱卷 19 ~ 4290 ~ 4292 左注的“凄恻之意，非歌难拨”，仍作此歌，式展缔绪”在这里，家持将“春愁”为题材的绝唱的情景融合所展现的风雅的表现，充分反映了其“哀”的文学意识从不自觉到带有一定的个人自觉，以及发展到“风雅”（みやび 或曰风流）之趣的演化过程。连同旅人之弟田主与恋人石川郎女的三首赠答歌（卷 2 ~ 126 ~ 128）直接唱



出充满风雅甚或风流的情调 如此等等 说明万叶歌人开始注意到歌的文艺意识 并孕育着日本古代的‘哀’与‘风雅’的审美情趣。

从柿本人麻吕、大伴旅人到山上忆良、大伴家持等歌人的歌的发展轨迹 可以清晰地看出 从皇神意识、国家意识向个人意识、个我意识的转轨。万叶歌人上代歌谣非个性类型化的集团性走向自我创造的个性，从主观情绪的感动性走向客观写实的观照性。也就是说，从上古以皇神为中心的集团的、民族的共同感情，走向以个人为中心的自我意识的自觉。其根源是自我对生命的自觉。但是，这种自我意识受到儒学的教养主义、佛教的悲观主义的撞击 自我和自我的苦恼和悲哀又受到理性的制约 并在精神上加以净化 创造出多彩的、感情纤细的、思索深化的抒情歌风来。从日本古代文学思想史的结构来说，《万叶集》的文学意识完成的过程 也是个人的自觉与‘真实’文学意识分化的过程，‘哀’文学意识形成的过程。万叶歌主要是建立在从‘真实’到‘哀’的文学意识演化之上的。它的歌始终以真实的感动，即以心的感动作为根本而赋予情、情与理的融合。《万叶集》全卷百余处的‘情’字都训读为‘こころ’（心），可以说《万叶集》所表现的‘真实’已经超越《古事记》、《日本书纪》中的‘真实’所显示的‘真事’、‘真言’的意义 而赋予了新的文学思想内容 以‘心’为先 表现出个人的‘真情’、‘真心’的本意。

正如上章所述，《古事记》、《日本书纪》萌芽的‘真实’文学意识 是出于崇神尊皇和爱国的目的意识 是属于原始的集团性、民族性的感情 而不是出于个人的思想感情。即使是恋爱歌谣 具有朴素的真情的一面 但也是一种自然性 并非个人的主情。然而，《万叶集》所展现的‘真实’文学意识 是属于个

人的精神 完全拥有个人的感情 以个人现实生活中的哀感作为主情 始终贯彻着真实性和感伤性 从而展现人性真实的一面。可以说,《万叶集》的抒情歌的成立 正是以歌人个人的感动所表现出来的真实性作为基础的。“哀”的文学意识就从这里萌生。

具体地说,《万叶集》以个人精神为中心的“哀”的文学精神 是从“真实”的土壤里培育出来的。万叶歌的感动 是真实的感动。但所谓真实的感动 可以说就是以“真实”为根底的“哀”也可以说《万叶集》的精神是“真实”的感动。以“真实”作为根底的“哀”形成《万叶集》的美。这样“哀”作为以“真实”为根底的文学精神就产生了”。<sup>①</sup>

“真实”文学意识的分化与流变 主要是注入个人感情的作用,即主观抒情的作用。这种抒情不是强烈的,而是纤细的、以感伤性作为中心的。而且 不仅是基于个人单纯的感情移入 还有其感情带上歌人的主观反省性 更富有个人的意志内容。从这里出发,《万叶集》完成了以“真实”为中心的国家精神向以“真实”、“哀”为中心的个人自觉精神的过渡。

万叶歌从直观的感动到反省的感动 才能达到自觉 才能达到情绪化而产生“哀”的文学意识的可能性。由此可以说,《万叶集》深深地参与日本古代文学思想和美意识的启动 即随着个人的反省和自觉 在“真实”的基础上将“哀”的内涵延伸 使之包含怜悯与同情的内容 便开始显露出从“哀”到“物哀”(もののあはれ)转化的情绪化倾向,也同时孕育风雅之趣。

《万叶集》最早出现的“哀”是作为独立的感动词使用居

① 久松潜一:《日本文学评论史》总论歌论篇,第407~408页,至文堂1969年版。

多 咏叹恋爱与悼念的哀愁 是发自个人主观世界 即发自个人内心的感情或情绪。据《万叶集总索引》举出带“哀”字的歌共九首 除一首写作“安波礼”外 其余都写作“可怜”。日语“可怜”二字包括两种解释,一是令人同情、感动,二是招人疼爱、可爱。这九首歌从不同层次展露了一种爱怜的感情或情绪 其“可怜”(あはれ)的感动形态是多样的。以《上宫圣德皇子出游竹原井之时见龙田山死人悲伤作歌一首》为例,歌曰:“若在家中妹手抱,旅卧草枕实可憐(あはれ)”(卷3~415)。原歌这里的“あはれ”就写作“可怜”二字 预示着“哀”的感动内容从最初的情绪化渐向特殊的情绪化发展。到下一个时代,“哀”之上加上一个对象物来限定其意义的范围,“物哀”便应运而生。从“真实”到“哀”从“哀”到“物哀”、“风雅”形成了作为观念形态而独立存在的古代文学思想和美意识。在这个形成过程中,《万叶集》的中间环节的历史作用是不能忽视的 但它们的最后完成是在歌学体系化与心词合成 以及“物语论”中展开的。

久松潜一总括地说:“可以说《万叶集》编纂者或批评者的批评精神很多是受到传入的中国诗学的影响。但是我认为文学意识已经作为歌人本身的自觉,作为日本式的东西表现出来。这样,《万叶集》所见的批评精神 是在诗学影响的同时 与其自身的文学自觉相对应而进一步展开的”。的确 无论在歌集的编纂分类基准和文学意识、美意识的表现 都反映出《万叶集》的文学意识 是在中国诗学的影响和本土文学思想的自觉的对应与调适中产生和发展的。

## 第四节《万叶集》与中国文化

《万叶集》问世时期 正是佛教已作为文化的载体而存在 , 早已传入的中国儒学和老庄思想的影响也日益扩大 首先 儒佛文化和老庄思想不可避免地对包括《万叶集》在内的日本古代文化和文学产生不同的影响。但《万叶集》所采录的万叶初期的歌谣和创作歌 直率、素朴 仍以本土原始神皇思想为主要基础 并未渗入儒佛思想 但从额田王和柿本人麻吕的歌群的结构、对句的措辞也可以窥见其受容汉诗文的源流。万叶中期开始 , 一些重要歌人的创作歌就明显地接受佛儒道思想的影响。

先就佛学思想对《万叶集》的影响来说 当时奈良朝虽已传入净土三经和净土教论释 , 但佛教尚未形成净土信仰的体系 布道的主要是无常思想、来世思想和诸恶莫作、诸善奉行的教义。作为僧尼的歌 , 就从厌无常愿来世的修道立场出发而吟咏 , 充满佛教无常的思想。比如万叶歌记在河原寺之佛堂里的倭琴面上的二首《厌世间无常歌》(卷 16 ~ 3849 ~ 3850)吟哦出“生死二苦厌无常”<sup>1)</sup>、极乐之国在何方 这样的内容 还有博通法师的《往纪伊国见三穗石室作歌》三首中的“常磐石室今犹存 住者今已叹无常”(卷 3 ~ 307) 等 这些皈依佛门、笃信教义的出家者的歌 自不待言 就是宫廷歌人如山上忆良、大伴旅人、大伴家持等 在失意或生老病痛之时的作歌 也常常流露出佛教的无常思想。也就是说 他们以佛教思想来指导 , 思索人生的苦恼问题。这是古代和歌最早以无常感作为文学的表现 值得注目。

山上忆良精通儒佛，接受了作为国家佛教经典的义净译《金光明最胜王经》。他在任筑前守时作挽歌或哀歌所附上的汉文序都一再表露他的‘厌离秽土 寻求净土’的思想而且经常使用专门的佛语 活用佛学思想。比如在《筑前守山上忆良挽歌一首并短歌 并序》（卷 5 ~ 794）中的汉文序就将维摩、释迦提出来 说明二圣也难逃死生之无常（泥洹、力负、黑暗）并且用了四生、三界、苦海、烦恼 厌离秽土、彼岸世界等佛语。序文最后还添上七言绝句：“爱河波浪已先灭 苦海烦恼亦无结。从来厌离此秽土 本愿托生彼净刹。”尤其是他对人生思索的同时 面对贫者的生活困苦 而又无力扶助 便对佛教思想表现了极大的关心。他以人间苦为主题的三名作《令反感情歌》（卷 5 ~ 800）、《思子等歌》（卷 5 ~ 802 ~ 803）、《哀世间难住歌》（卷 5 ~ 804 ~ 805），以及重病缠身之时所作的《沉痾 自哀文》（卷 5 ~ 896）之后，以及其他歌文里也不同程度地哀叹世间难住 世间无常 开眼苦恼 劝人从善 厌离秽土、托生净刹 产生了远离尘世的思想。他的《敬和为熊凝述志歌》（卷 5 ~ 885）序中所言“假合之身易灭 泡沫之命难驻”，不患一身向死之途 唯悲二亲在生之苦”更是表示了以《法华经》中的‘世间不牢固 如水沫泡’的精神来作歌 精当地活用了佛学关于生死无常的教理。忆良有时还直接借用佛典的经文，比如《思子等歌》序的‘释迦如来 金口正说’源于《金光明经十方菩萨赞叹品》中的‘如来金口妙端严’；《沉痾自哀文》序中的‘礼拜三宝 无日不勤’源于《菩萨戒经》中的‘十方诸佛 发露忏悔’；还有‘自有修善之志 曾无作恶之心’源于《法句经述佛品偈》中的‘诸恶莫作 诸善奉行’等。从此可见 忆良从活用佛学思想到引用佛典的内容和语汇都是非常熟练的，他是以对精深的佛学学识来作为创作歌构思的出发点之一。

大伴旅人的受容佛学无常思想，首先见诸《赞酒歌十三首》（卷 3 ~ 338 ~ 350），这些歌接受老庄的现世享乐思想的同时，也不无透出或多或少的佛教末世和生者必灭的思想。悲叹出“世事无聊何需思”（卷 3 ~ 338），“生生死死实无常”（卷 3 ~ 349），“来世愿化鸟虫鱼”（卷 3 ~ 348）等。这种无常思想在他的儿子家持身上表现尤重。家持面对逆境、妻歿和病痛，厌世至极，作《报凶问歌》（卷 5 ~ 793）悲叹：“世间纷扰万事空，悟此无常如悲鸿”，切实地表达了人生的无常。作《卧病悲无常修道作歌二首》（卷 20 ~ 4468 ~ 4469），哀怨地沉吟出：“现世无常寻修道”，“清静之道逢梵音”。更具典型意义的是他的《悲世间无常》（卷 19 ~ 4160 ~ 4162），长叹：“天地始分世无常”，“所在世间多无常”。从这可以看出歌人由于世事沧桑，叹人生无常，祈求修行佛道。

从忆良、旅人、家持这些歌来看，说明万叶时代佛教的无常思想作为一种文艺的感情表现，一种空寂原理的谛义，已经开始渗入歌的领域。当然，万叶歌引进佛教的当时，佛教思想对其时日本人的精神生活的影响还没有占据主导地位，万叶歌没有出现以宣扬信仰或求道为目的的赞佛歌或释佛歌，而主要是受容以“无常哀感”为中心思想的无常观，活用某些佛典的内容、语汇，而且仅限于表现在少数歌人的歌中，但它毕竟是古代日本文学与中国的佛学思想发生历史联系的契机。

《万叶集》有些歌受容儒学，比如山上忆良上述的三名作的长汉文序，在表露佛学无常思想的同时，又明显地突现儒学的教化思想。比如他的《令反感情歌》汉文序就写到“指示三纲，更开五教”。歌中并唱出“尊敬父母爱妻儿，此乃人间之常理”。《沉疴自哀文》更是直接道明“孔子曰：受于天下，不可变易者形也”，并重复强调“周孔之垂训，前张三纲五教”。可以

说 他在文与歌中涉及骨肉的情爱 人生尽孝等 都是按照儒家伦理来规范的。

如果说山上忆良的创作受容儒学思想，那么大伴旅人的创作更是贯通老庄思想。首先 他的“赞酒歌”、“梅花歌”是直接接受老庄的享乐思想的影响，前者完全效仿中国六朝陶渊明赋《饮酒》、刘伶的《酒德颂》以及戴逵的《酒赞》等的酒赞和酒德颂 借酒消愁 浇释人生 乐尽其时 比如通过赞酒 或揶揄世态 或悠悠自得 甚至唱出“酒泣方休”，愿化鸟虫鱼”可谓如陶渊明《饮酒》其二十所吟的：“若复不快饮 空负头上巾”。后者则模仿中国六朝梅赋的风格 他的《宅宴梅花歌三十首并序》（卷 5~815~846）的汉文序更是模仿王羲之的《兰亭集序》而作。其中的落梅歌：“家中园梅花纷落 疑似春雪满天飞”似是源于乐府诗的《梅花落》。其后他又作《后追和梅歌四首》（卷 5~849~852）尽倾情怀曰：“梅花梦语道风流 梦语尽在杯中酒”在梦咏梅赞酒中 暂时忘却现实 在梦里寻觅一个理想的世界。日本古代和歌颂日本花王樱是有其传统，然他开了咏中国花魁梅的先例。旅人歌神仙思想 在他的《游松浦川赠答歌》序并十一首歌（卷 5~853~863）《梧桐日本琴赠中卫大将藤原卿歌》（卷 其序 前者叙说与仙女邂逅与别离的故事 很明显的是模仿了我国的《游仙窟》、《洛神赋》的结构和表现法。后者则完全受到《文选·琴赋》竹林七贤之一嵇康的“浊酒一杯 弹琴一曲”句的诱发 以丰富的想像力 幻想出在梦中的日本琴化作女子，来构筑一个神仙的故事。

大伴家持的《赠坂上大娘歌十五首》（卷 4~741~755）、《悲伤亡妻作歌》（卷 3~462）唱出“梦里相逢好辛苦 醒来探手触无人”（卷 4~741）。无疑也落下了《游仙窟》“梦里见十娘”的“惊觉触之 忽然成空手”句的影子。此外 经常与家持

赠答歌的大伴池主晚春游览 作七言一首 卷 17~3975) 之后, 以表“桃源通海浮仙舟”之趣。在他们想象与仙女邂逅 幻入仙境的歌情所含的神仙思想, 同时如上所列的绝唱《依兴作歌》三首 借鉴中国诗的情景交融的表现 表达了“风雅”的文艺意识。还有田主与石川郎女的三首赠答恋歌, 更是唱出充满了风雅甚或风流的情调, 并屡屡直接出现风雅这个词。这些都是参照中国文学比如《诗经》大序和小雅、《诗品》、《文心雕龙》的诗论 以及《文选》的“登徒子好色赋”、《艺文类聚》等, 并从中摄取它们的精神, 孕育日本古代的风雅甚或风流的美意识。

《万叶集》与中国文化、文学 尤其是与诗赋有着密切的联系。在《万叶集》问世的同时期已传入日本的中国总诗集《诗经》(由毛亨、毛萁传下来 毛亨作《毛诗故训传》 故又称“毛诗”) 将诗分为风、雅、颂三大部类 赋、比、兴作为基本艺术特色而存在 并出现了“六义”的概念。《周礼》说:“太师教六诗: 曰风 曰赋 曰比 曰兴 曰雅 曰颂。”据郑樵解说:“风土之音曰风 朝廷之音曰雅 宗庙之音曰颂。”其分类基准, 一是按诗的作用 二是按作者身份 三是按音乐分。还有六朝唐初的诗的分类法 比如《文选》杂歌、相闻、挽歌分类 魏曹植的相闻歌类等。都成为《万叶集》的杂歌、相闻歌、挽歌、比喻歌、四季杂歌、四季相闻歌等六大歌类分类法的参照系。

万叶歌类中 基本上分为杂歌、相闻歌、挽歌三大部类 从其性格来说 它是以《诗经》的风、雅、颂三大部类的类似内容作为参照系而设置的。相闻歌以男女恋歌为中心, 类似毛诗的风 杂歌是以宫廷歌为中心 类似毛诗的雅 挽歌念颂死者为主题 类似毛诗的颂 但它没有照搬风、雅、颂之名 而采用《文选》中的相关用语。比如万叶歌中最多的相闻歌一词 是



根据《文选》中的“适对嘉宾 口授不悉 往来数相闻”一句而来的，它不仅限于男女的赠答，而且也包括父子兄弟的唱和，但以男女之间的恋歌居多。在集子里最具代表性的，是大伴家持和他的身边女人的相闻歌。万叶歌另二大部类的杂歌和挽歌，也是同样典出《文选》的杂歌、杂诗、杂拟和挽歌诗。根据《文选》的原义，杂歌是具有“歌”、“诗”、“拟”的性格。挽歌诗者，万叶初期出现的是“天皇葬歌”，后受容佛教思想，其歌兼安魂和哀悼的作用，遂仿《文选》挽歌诗，成为“拟挽歌体而写的哀悼诗”。

《万叶集》还借用中国文学的素材和表现手法。比如它的咏物歌，是在中国咏物诗的影响下形成的。它在咏物歌类的咏雪月花鸟的歌中，大都可以找到《文选》、《艺文类聚》等中国诗赋的影子。比如谢惠连的《雪赋》、鲍照的《咏雪》、谢希逸的《月赋》、沈约的《咏月》、祢正平的《鹦鹉赋》、张茂先的《鹪鹩赋》等找到明显的影子。其中赞酒歌、咏梅歌、七夕歌是源于中国诗赋的素材，尤其是从六朝兴盛的同类歌的直接触发下的产物。这类题材的歌特别多，其中七夕歌就达百余首，山上忆良占十二首（卷 8 ~ 1518 ~ 1529），收录于卷十的“秋杂歌”中的九十首，部分出自《柿本人麻吕歌集》，大多为无名氏所作。这些七夕歌直接借鉴刚传入未久的中国牛郎织女鹊桥相会的动人故事，演化为牛郎驾舟渡银河与织女相逢，有的歌甚至按日本的风雅的审美情趣，唱出：“今宵同衾喜若狂”（卷 8 ~ 2073），“织女柔手作枕眠”（卷 8 ~ 2089）的风流之句。

在歌的形式上引进中国文学而加以和风化。比如吸收中国《文选》的赋题、《文心雕龙》的“赋”形式及其“铺采摘文，文体写志”的精神，改长歌为赋，去赋的“文体写志”而突出“铺采摘文”，而铺张其义。这集中表现在卷十的四季歌和卷十一、

卷十二的寄物陈思歌上。又比如源于《诗序》的为诗作序的形式 以及是时已问世的汉诗集《怀风藻》的诗序兼之的形式 对《万叶集》不能说不无影响。不过《万叶集》直接收入汉诗文，并效仿汉诗采用了在和歌中附序的形式 而汉诗的附序 目的如《诗经》每篇之首 以序显其志。但一些万叶歌的序的作用，则不是用以概括其言志的思想，而是作为歌所要表达的情感的补述 借鉴了附序的形式 而变异序的功能 使之适应和歌的特质。万叶后期比如大伴家持改汉字假名混合表记法为一字一音的假名表记，以获得赋的基本字句形式的效果。与此同时 他吸收《游仙窟》的散文精神和形式 试作歌物语 比如卷十六《有由缘杂歌》中的一些歌作之前就缀有与附序性质不同的短文，叙说歌中故事的传说。万叶歌中，许多长歌添作“反歌”也是模仿我国荀子的赋末添的反辞“反辞 反复叙说之辞”。反歌的作用亦然 是补充或扩大长歌未尽之意。

还值得一提的是，《万叶集》虽是和歌集 但还收入了山上忆良、大伴旅人、大伴家持、大伴池子的汉诗 还有汉文序 分载入卷五和卷十七，这是很特别的。当时兼作和歌汉诗可举名者，有近二十人。可见当时和歌汉诗交流之密切。凡此种 说明《万叶集》无论从文化思想到文学形式 积极引进和受容中国文化和文学 以开拓新和歌的领域。总之，它与中国文化和文学有着千丝万缕的联系，并且成为开辟日本古代文学与中国文化和文学的这种历史联系的路径之一。



## 第六章

# 《万叶集》的主要歌人歌作



柿本人麻吕——高市黑人·山部赤人——山上忆良  
——大伴旅人·大伴家持——东歌·戎边歌

## 第一节 柿本人麻吕

柿本人麻吕生卒年月和经历 史无记载 不详。据考证大约诞生在天智朝（661～671），约歿于天武朝庆云四年（707），享年约四十五。即推断他活跃在 7 世纪末 8 世纪初的日本古代国家上升期。一说他是中下层贵族出身 从六位以下 宫位低微 为持统女皇所起用 侍奉行幸 受命作歌。从他献给弓削皇子、舍人皇子的歌中 也可以推测他曾经以文学侍从过宫廷 并历仕皇子 屡屡从驾行幸 两度赴任地方 晚年即 702 年以后赴石见国任国司 最后客死他乡。可以说 人麻吕是最早的宫廷歌人 他与稗田阿礼过从甚密 常被稗田阿礼传授的神话世界所感动 同时直接接受上古歌谣的影响 他在歌的素材

上和歌的形式上取得了创造性的成就。《万叶集》收入他的歌作较多，凡 370 余首，成为万叶时代的第一歌人，后世誉之为“歌圣”。

人麻吕首先受中国诗文的影响，擅长于创作长歌。他整合五七反复音数律，有规则地排列，末尾统一为五七七句法，以文字为媒介，通过修辞，将上古歌谣的口诵形式，转化为诗歌表现的新形式。人麻吕的长歌拥有丰富的枕词、序语、比喻表现等，增加了歌的音乐性和形象性。末尾附反歌——短歌形式一两首，集中发挥抒情的效果，使歌的表现精练化和歌的抒情化。可以说，经柿本人麻吕之手，长歌获得了飞跃的发展，短歌的形式也开始形成。他的歌作大部分是短歌，还有旋头歌。

《万叶集》的旋头歌也是由柿本人麻吕开拓的。收入的 62 首旋头歌中，人麻吕就占 35 首。他试图将这种问答形式的歌谣体发展为抒情歌，改变由五七七的反复的偶数句六句的形式，创造了适应更具集中统一感情机能的五七五七七奇数句的短歌形式，带来了其后短歌兴隆的机运。因此，久松潜一说：“《万叶集》的歌的所有技巧方面，都是由人麻吕开拓和完成”的<sup>①</sup>。这才创造了从《记·纪》歌谣向万叶歌展开的必要条件。

歌人不仅在歌的形式上有新的开拓，而且在扩大歌的素材和内容方面，以及在歌风的开展方面也有新的表现。比如初期的柿本人麻吕尊崇本土原始神道信仰，大和占据着他的精神世界。因此，他主要根植于古代大和民族的皇统精神和神人思想，又吸取儒学的忠君思想，将自己的纯粹的热情，倾注在歌颂大和国和创造大和国的神皇的表现上。比如《过近江荒都时作歌》的“历代神皇统天下”（卷 1～29）、《于吉野宫

① 久松潜一：《日本文学史通说》第 26 页，有斐阁，1973 年版。

之时作》的‘吾王神明振八邑’(卷 1~38);《日并皇子尊殡之时作歌》的‘天照大神治天方 天降神皇统苇原’(卷 2~167);出于《柿本人麻吕歌集》的‘神佑苇原瑞穗国’(卷 13~3253)等 这些赞歌的歌调严肃 歌语庄重 而且叙事的构思宏大。

在歌人的歌作中 挽歌或带有挽歌性质的几占一半 这类歌大多对皇族披沥了深深的哀悼之情。其中一首是《高市皇子尊城殡宫时作歌一首并短歌》(卷 2~199~201) 比较有代表性 是人麻吕的长歌中最长者。它抒发了从开天辟地 天照大神和八百万神的诞生、苇原瑞穗国的创立 以及历叙帝纪 充分表现了《记·纪》以来的传统皇神思想和叙事的雄浑素质 在古典的格调中给人一种新鲜的感觉。这类歌,大多奉命所作,作为宫廷歌人,也就是御用歌人,这大概是历史的必然吧。

但是 人麻吕没有停止在对神皇和国家的颂歌上 其后扩大了他的歌的素材 并且常常超越素材 以自己的感动展开新的歌风——叙事 表现宏大和壮美 抒情 表现热情和直率 且叙事抒情浑然一体 写实与浪漫相得益彰。他的《藤原宫之役民作歌》 在歌颂人神天皇、建都藤原京、营造宫殿、祭祀群神、祈愿国家万世安泰的同时,也详尽地写了诸国农民的劳役之凄苦 发出了‘子民劳役何时休 舍己忘家如鸭洄’(卷 1~50)的感伤慨叹。当他目睹为建造藤原宫被征劳役的农民横尸在藤原宫东郊香具山的惨状时 还作了《见香具山尸悲恻作歌》一首:

露宿郊野是谁家

忘却归乡 家人盼 (卷 3~426)

这两首歌表现了受劳役的死者和生者的悲运,以及对他

们的同情和哀伤 充满了人性爱之心。难能可贵的是 人麻吕歌集所收录的旋头歌中，还包括了反映庶民和农民生活的歌，卷七的旋头歌就有许多这类歌作 反映种田、割稻织布、编笠、锄草等劳作。比如：

春日炎炎忙种田

无妻独耕实可恼(卷 7 ~ 1285)

这些歌反映了歌人柿本人麻吕身在贵族的生活之中，一方面受惠于皇恩 心怀爱戴和感激之情 另一方面他毕竟是地位低微之人，耳闻目睹庶民农民的劳苦生活，不免人性自觉，对贫苦者也深表同情。他内心陷入矛盾，表现了人性的初步觉醒。古代歌人对人生如此广泛的思考和作歌如此突现文学象征的特质 在万叶歌中 除了山上忆良的歌以外 是很鲜见的。

柿本人麻吕的抒情歌 以生离和死别作为两大主题 尤其表现在感伤和 恸哭这样的情念追求上 更为典型。他在《从石见国别妻上来时歌二首并短歌》 叙述别妻难舍之情时 以大海为背景 以岸边随波漂浮的海藻比喻柔情的妻子 以对人生最大愉悦之情吟出“随波起伏双偎依 / 妹如柔藻夜相思”(卷 2 ~ 131) 并在反歌中将别离之情凝聚为“山风吹竹乱发响 / 久别思妹情意长”(卷 2 ~ 133) 即听闻山中风吹竹林的叶发出沙沙响声 犹如听闻妻子的飘忽乱发的清晰回响 于是更觉别妻已久 思念之情意更深长。据考 这是柿本人麻吕晚年在任地备感孤身寂寞，在老境中对爱妻思念而作的相闻抒情歌。人麻吕的这种抒情歌 尤以挽歌为最优秀 产生了许多正述心绪的力作 比如《哀吉备采女死之歌》、《哀赞岐狭岑岛石中死

人之歌》、《香具山见尸哀歌》等 这些对庶民死者的挽歌 首创了浪漫的抒情歌风。他的挽歌中，《妻死之后泣血哀恸作歌》二首并短歌是最典型之作，其中一首并反歌是：

柿本朝臣人麻吕 妻死之后泣血哀恸作歌

哀哀切切长相思，门外池前手携手  
 榉树阴下双欢畅，汝我意浓情更长  
 我与妹子相依偎，奈何世间竟无常  
 郊野一片荒茫茫，白幡招魂来丧葬  
 清晨鸟儿离巢去，夕阳尽落不见归  
 遗孤饥饿啾啾哭，乳汁哺育我难当  
 汝夫腋下拥孤儿，独居昔日同衾房  
 白日难熬夜更长，万般无奈徒悲伤  
 人云妹子今尚在，羽易山上来寻访  
 旧日倩影在何方 不见伊影空断肠 卷 2~210)

反 歌

去岁秋夜明月光，去年今朝一样明  
 去年此夜逢妹子 如今相隔已一年 卷 2~211)

引手山上凄清墓，悲切离妹上归途  
 汝夫独自行山路 人生乐趣已全无 卷 2~212)

柿本人麻吕这首悼妻歌叙述了歌人从初恋之情深，婚后之欢快 世间之无常 人去之房空 遗孤之凄苦 鰥夫之落寞，



对爱妻复生之企盼 以及企盼落空之心伤有如空断肠 他已感到失去人生的趣乐 这的确如歌题所明示“泣血恸哭”。这首挽歌比起他对天皇、皇子的众多的挽歌来 其极度哀伤之情是最真切的，明显地真正拥有属于自己个人的日常生活感情的表现。也就是说，歌人已摆脱了前期留下的上古歌谣的集团性的民族抒情的制约 并将其抒情性和浪漫性扩大 建立在个性意识初步觉醒的基础上，从民族的抒情走向个人的抒情，在文学技法上也日臻娴熟。这首“泣血恸哭”歌 是柿本人麻吕的长歌发展到最高峰，其他的挽歌是无法与之比肩的。

在相闻歌中，歌人展现了恋歌的爱与死的主题。特别是据传他与一宫廷女官 两人为避人耳目 常在郊外幽会 以恋歌寄托自己的感情。比如：

永日春霞长相恋  
夜半深更可逢妹 卷 10 ~ 1894)

寻遍郊野未逢妹  
雨露濡湿我衣裳 卷 11 ~ 2395)

妹在远处遥相望  
我在相恋无缘逢 卷 11 ~ 2402

这些歌写了在春霞、细雨之中 遥望远方盼伊人 却无缘相逢的相闻事实 便托恋歌表达自己对情人深切的爱意 流露了对恋人追慕的多愁 和几分未能相逢的失望的悲叹 哀哀切切 感人至深。可以说 它们扩大了古歌的个人抒情量 富含抒情表现力和文艺的感染力。

其时 日本民族诗歌尚处在抒情叙景未分离的状态 人麻吕率先进入抒情文学的领域。他即使在叙景歌中，也已不是单纯客观描写自然的风物 而是投入主观 燃烧起歌人无尽的热情 着力于寄物陈思。他在自然咏歌中 咏天、咏云者 如“瀚天如海云似涛”(卷 7~1068)、“弓月岳上乱云飞”(卷 7~1088) 都表现天、云之宏大和壮美。人麻吕的这些自然咏歌 往往是在旅次所作 最具代表性是羁旅歌八首、筑紫国时海路作歌二首等 其中歌人从难波乘舟经濑户内海至筑紫 目睹海上高高掀起的千层浪花，把大和山峰遮蔽了的壮丽海景，情不自禁地唱出：“稻见海上千浪冲 / 大和山峰隐其中”(卷 3~303) 的句 以流丽的歌调 歌颂了山河的庄重壮丽之美 比起一般的客观叙景歌来 更多地注入了歌人激越的感情 达到景与情一体化。歌人面对大自然的 天、云、海、山 仿佛用张开了的双臂 去拥抱它们的美与力 以其博大的胸怀 颂出了如此壮伟的自然景象，这在万叶时代的其他自然咏歌中是难以觅见的，明显地受到中国山水诗的某些表现手法的影响。最具典型的歌作是《幸于吉野宫之时作歌二首并短歌二首》(卷 1~36~39) 吉野宫建于吉野郡山中 临吉野川 是采撷山水自然素材以作歌的绝佳之地，其中一首歌云：

天下王土不胜数，山秀水清景色奇  
 秋津原上花纷飞，离宫之美王独赏  
 百官从游竞泛舟，夕朝相渡亦其中  
 千山万水永不绝，水溅龙宫意无穷（卷 1~36）

歌中赞颂天皇的同时，也扩大歌的山水素材。随着素材的扩大 人麻吕开始按素材收集 编纂成《柿本朝臣人麻吕歌

集》。尽管对于此集是否全部是人麻吕所作 抑或是人麻吕撰录他人 这个问题众说不一 但它是《万叶集》的重要出典之一 从中收入了 364 首 有季节分类和寄物分类 主要集中在卷七、卷十 也散见于其他某些卷中。

值得重视的是 这一歌集的歌谱中 不少歌是利用中国诗歌的素材 比如七夕歌和佛教葬礼歌等 尤以七夕歌最多 共 38 首，其中一首盖七夕传说流入未久吟道：

银河桨声传恋情

牛郎织女喜相迎（卷 10 ~ 2029）

柿本人麻吕在一首七夕长歌中还根据中国的七夕传说，结合日本天地始分的神话传说，叙述了牛郎织女的悲恋故事：

天地始分现银河

秋来相逢咏悲歌（卷 10 ~ 2005）

同时 歌人将七夕歌与日本审美的季节感结合 归入秋杂歌 并本能性地将它和风化 歌曰：

秋雾朦朦罩银河

分居两岸夜恋多（卷 10 ~ 2030）

晚年的柿本人麻吕赴石见国就任后 身陷孤寂的老境 然仍借助在任地的热恋情人，作长歌两首，以表情怀。其中一首 也是歌人最后的长歌《柿本人麻吕从石见国别妻上来时》，长歌曰：

石见地方的海角，人云无湾又无滩  
 就算无湾又无滩，捕鲸多津所在地  
 荒岩上面长青藻，随风浮荡岩石间  
 阵阵晨风迎面吹，股股汐浪脚下推  
 海藻随风逐浪来，彼此相拥又相依  
 妹子柔顺如海藻，我与妹子似同衾  
 露霜凝结路难行，我独行路路漫漫  
 此路九曲十八弯，万遍回首遥相望  
 翻过高山越野岭，离开家乡愈遥远  
 遍地夏草尽枯萎，想来妹子苦相恋  
 妹子依门翘盼我 移开山峦来再见（卷 2 ~ 131）

短歌二首与长歌后半部分对应，曰：

石见高角山林间  
 我拂袖来妹窥见（卷 2 ~ 132）

山风吹拂小竹叶  
 我思妹子念别情（卷 2 ~ 133）

这是歌人在异乡的寂寥之中，心中油然涌起诗情，尽情地抒发了与情人哀别的悲情和长相思的凄凉心境，流露了对生的喜悦和最强烈的欲求，给人留下悠悠的余情余韵。它们是歌人在相闻歌中的抒情性达到最高度，并与浪漫性达成浑然的典型之作。同时也是继大挽歌《妻死之后泣血哀恸作歌》之后的一篇力作。两者的作歌技法和文艺表现的自觉，是一脉

相通。歌人在石见国弥留之际 还写了一首千古绝唱《在石见国临死时自伤作歌》 给后人留下这样长长的充满空虚无常感的余韵：

山石作枕我长眠  
妹子相等到何年(卷 2~223)

综观柿本人麻吕的创作歌，接受了当时中国文学的先进思想和语言表现 并加以升华完成长歌的五七调，大大地发展了长歌 并创造反歌形式 运用比喻、对句、枕词 以及扩大素材 调和形式与内容 形成浑然的歌的格调 以及开拓歌的抒情性、提高歌的艺术效果等 为万叶歌的发展做出了重大的贡献。但在人麻吕之后，万叶的人麻吕式长歌尤其是挽歌类的长歌开始式微。一方面是时代的推移，神人分离的思想渐次形成，人麻吕式的以神人思想为中心内容的长挽歌自然渐失其存在的精神土壤；一方面积极发展短歌并使之逐渐成为民族诗歌主体的歌人高市黑人、山部赤人、大伴旅人、山上忆良、大伴家持相继先后登场 成为独放异彩的万叶歌人 将万叶歌推向一个新的时期。

## 第二节 高市黑人·山部赤人

继柿本人麻吕之后，一批歌人 包括高市黑人、山部赤人的出现 万叶歌有了显著的变化 无论在内容之扩大、素材之丰富、技巧之精妙、文字使用之娴熟 都达到了一定的艺术境界。在柿本人麻吕浑然融合自然与人生的歌的基础上，高市

黑人、山部赤人在自然观照中展现旅情的叙景歌。万叶歌进入了一种新的歌境——开始摆脱上古歌谣那种集团性的粗犷奔放的歌风，向个性化的典雅雄浑的新歌风转化。

高市黑人生歿年代不详。据《万叶集》中所录他的二首《近江旧都作歌》、大宝二年（702）《太上天皇幸于参河国时作歌》、大宝元年（701）《持统女皇行幸吉野宫时作歌》来推断，他是活跃在持统·文武朝（686～707）的歌人。之外，其他历史文献一无记载其名及其经历。他的歌大部分是羁旅歌，所以也有考证他是宫廷采录地方歌谣的官人。见于《万叶集》的歌，从数量上说并不多，仅十八首，都是短歌，分别收入卷一和卷三。从质量上说，其叙景抒情的色彩有显著的特色，多是万叶短歌过渡期中具有较高价值的优秀歌。

首先，他的从驾歌与同时代的从驾歌不同，全然没有像人麻吕的从驾歌那样歌颂天皇和赞美王权皇国，而是把目光放在自然景物上，而且借景寄托个人的动荡不定的旅情，与羁旅歌没有多大的差异。比如以上举出的两首从驾天皇行幸歌，就反映了这种不同的倾向，歌中写道：

#### 太上天皇幸于参河国时作歌

风雨岸边难泊舟

小舟无蓬实难熬（卷 1～58）

#### 持统女皇行幸吉野宫时作歌

象中山闻鸟飞掠

大和山谷声回荡（卷 1～70）

他的《感伤近江旧都作歌》、《近江旧都歌》唱曰：

此地国神心寂寥  
荒都处处显萧条 卷 1 ~ 33)

旧都寥落竟如斯  
一游再游反更愁 卷 3 ~ 305)

高市黑人将自己孤寂哀愁的心情，投影在旧都寥落萧条的景象上，情与景达到了完全的和谐。开了万叶叙景抒情歌的先河。他的最具代表性的羁旅歌是游高岛胜野的歌：

高岛胜野垂日暮  
孤身旅人何处宿 卷 3 ~ 275)

歌人在旅途尚未寻到泊宿之地 孤身笼在苍茫暮色中 流露了内心的彷徨与不安。寥寥数语的短歌，使情景相融达到了天衣无缝之境。也就是说 他的叙景 不是纯客观的 而是自觉地将主观投入其中 主客一如 与自然歌人山部赤人的客观吟咏自然的歌风完全不同，可以说独辟了自然咏歌的新径。

作为‘自然歌人’的高市黑人 他的羁旅歌留存下来的陆路景观歌 仅此一首 余皆水路之旅歌 自然多赋水边之景：

樱田田鹤远飞翔  
潮退鹤鸣齐高啄 卷 3 ~ 271)

我船靠泊比良岸

不离岸边待天明（卷 3 ~ 274）

这类歌中都出现地名 在矶崎、比良、樱田海边 近江、琵琶湖畔都留下了他的悠扬歌声。大概歌人久居京城，对这些海滨湖畔的景观特别感兴趣 容易产生感动 就多赋海滨湖畔的自然景象吧。所以歌风与一般的从驾羁旅歌不同，更接近于地方风俗歌。高市黑人故有“水边歌人”之称。

山部赤人与高市黑人一样，比柿本人麻吕稍后一个时代出现。生卒年代和经历都不详 从《万叶集》收录他的行幸从驾歌写作年份是在神龟二年（725）至天平八年（736）的十二年间。他的从驾歌留有模仿柿本人麻吕的从驾歌的痕迹。

山部赤人是侍奉宫廷的。他的歌主要是在随驾行幸纪伊国玉津岛、吉野离宫、播磨国印南野、难波宫等地所作 内容主要是赞颂宫廷。同时 还有游历伊予温泉、飞鸟古京、骏河国、下总国、瀬户内海等地所作的羁旅歌。山部赤人即使创作从驾歌 在赞颂天皇、宫廷之余 也不忘将更多的感情倾注在抒发他所热爱的自然颂歌上。他的咏自然歌在《万叶集》的自然歌中占有重要的地位。如果说 他的从驾歌是站在“公家”的立场而创作的话 那么他的羁旅歌则具有很浓厚的“私家”的要素，构成了山部赤人歌作的两大类。

《万叶集》收入他的歌共 50 首 其中长歌 13 首、短歌 37 首，以叙景歌占绝大多数。他的歌有继承柿本人麻吕的神皇颂歌、宫廷颂歌传统的一面 同时又完成了上代高市黑人开拓的写实性的叙景歌歌风。他虽然与高市黑人同为“自然歌人”但高市黑人以咏水边景的歌为主 山部赤人则咏水边景歌不多 主要在描写山景中发挥了自然歌中的想像力 从而形



成独自的崇拜自然的歌质，有所创新和发展。

赤人以歌颂自然山景而出名。他的《望不尽山歌》、《咏不尽山歌》就是一例。所谓不尽山，就是富士山，两者是谐音。其中：

### 咏不尽山歌一首并短歌

甲斐骏河两国间，巍峨屹立不尽山  
燎原大火把雪融，一场落雪将火冻  
无以名状言语穷，自然神灵也难明  
石花名湖落山中，山中名湖人难渡  
大和山神如镇宝 骏河高山难尽收 卷 3~319)

### 反 歌

富士山巅雪不消  
夏日稍消夜再飘 卷 3~320)

歌人在长歌前半部分吟咏大和圣山富士山，接受雪与火的洗礼 其变幻之无穷 不仅言语无以名状 而且连神灵也难以言明 给人一种丰富的想像力 对大自然的无常笼罩上一层薄薄的神秘面纱；后半部分叙述山中驰名的石花湖之大难以渡过 大和富士山之高难以尽收眼底 展现了一幅大自然的壮伟图景。短歌则形象地再现终年皑皑白雪的富士山的象征。山部赤人是抱着一种纯洁无瑕的心情，接触自然，感受自然的，所以他能准确地把握最能代表自然的富士山的真髓。他自然地被誉为“山间歌人”。

山部赤人惟一一首相闻歌《过胜鹿真间娘子墓时作歌》，是他在前往胜鹿 拜祭真间的娘子墓时作的歌 前半部分简略地叙述男子迎娘子 以及娘子逝后葬于胜鹿真间的事件 后半部分重点回顾来到真间手儿名堂缅怀娘子，全歌以倾吐对娘子的思慕之情为主。长歌曰：

男子腰带绣文字，胜鹿结庐迎娘子  
真间有个手儿名，祭祀礼拜来墓地  
孤墓在此我访寻，桧木繁茂松根深  
我听传闻闻汝名 立此依依表衷情（卷 3~431）

歌人意犹未尽 再作反歌二首宣示他来过胜鹿真间 叙述娘子因二男争爱而投江自尽，深表同情而再表思念之情：

胜鹿真间我踏足  
缅怀娘子手儿名（卷 3~432）

真间江中水藻生  
思慕娘子手儿名（卷 3~433）

这首长歌及反歌面向自然与人生追求清纯的美。此外只有少数几首咏自然歌涉及相闻的内容。最具代表性的《登春日野作歌一首并短歌》曰：

春日踏足三笠山，朝晖未露雾不散  
云雾笼翠杜鹃啼，我心不安如雾弥  
孤鸟独鸣单相思，我念汝来相恋迷（卷 3~372）

最后歌人在所附的短歌中进一步袒露自己‘相恋迷’的痕迹：

三笠杜鹃纵息鸣  
恋迷泣声也难停（卷 3～373）

在山部赤人的咏自然美景——三笠山上春晖未露，云雾笼翠，听闻杜鹃独鸣，不禁心情躁动，思念起恋人来。为进一步表达这种相思之情，最后在反歌中表明，即使杜鹃声息也难以抑制自己相恋的悲泣。歌人在这长短歌中吟咏自然，以纯粹的爱心亲近自然，自然之中有自我，自我也融在自然之中。因此人们从律动的自然中不是也可以发现歌人律动的心声吗。歌人还将自然美与人性美的体验，凝聚在其他几首春秋杂歌中，咏出：

春日采菫来郊野  
依依不舍宿一夜（卷 8～1424）

黎明秋风起寒气  
欲越佐农借君衣（卷 3～361）

这两首歌在春秋的自然背景下，以纤细的感受性表现了歌人对情人的依恋和对女性的憧憬，显示了清纯唯美的优雅歌质。久松潜一说：“也许清纯之美是纯粹感情之美，而不是睿智和理性之美。追求清纯之美，虽是纯粹的，但却缺乏壮大、刚毅、宽宏的东西。因此，读山部赤人的歌就产生这样的

感觉。然而 这样的清纯之美、纯粹之美 正是自然美的中心，同时也使人间世界变得更美、更纯粹。<sup>①</sup>

山部赤人这种咏自然美的歌，是以他的宁静的心和纯真的声音吟哦出来的 它成为和歌新传统而扎下了根。《古今和歌集》假名序的作者将他与柿本人麻吕并称歌圣 写道：“然犹有先师柿本大夫者 高振神妙之思 独步古今之间 有山部赤人者并和歌仙也。”同时 山部赤人与柿本人麻吕、大伴家持等三人作为万叶歌人 列为日本歌史上的“三十六歌仙”之一。<sup>②</sup>

### 第三节 山上忆良

山上忆良生于齐明天皇六年（660） 这在他的《沈疴自哀文》中有记录 歿年约为天平五年（733）。家谱不详 根据平安时代初期京畿诸氏家谱《新撰姓氏录》记载 山上氏与进出大和以前的栗田朝臣同祖，是个小族。山上忆良自幼接受父亲的中国儒佛典籍的教育。一说，他作为下级官吏舍人家庭出身 曾从事抄写经书的工作 但他勤奋好学 刻苦精励。据说，当时抄经所规模最大时 拥有抄经生二百余人 连杂役约两千人之众。平均每人每日抄经文八页 抄错或抄漏一字 都扣工钱 要求十分严格，一字一字都牵扯着抄经生的神经 抄经生精神处在极度紧张的状态下。因此有的学者认为，晚年山上

① 久松潜一《万叶集 研究》（二）第 139 页 至文堂 1968 年版。

② 史称“三十六歌仙”是缘于 11 世纪藤原公任编《三十六人撰》（《三十六歌仙私家集》的总称）收入了平安中期以前的代表歌人柿本人麻吕、纪贯之、几内内恭恒、伊势、大伴家持、山部赤人、在原业平、遍昭、素性、纪友则、猿丸大夫、小野小町、藤原兼辅、藤原朝忠、藤原敦忠、藤原高光、源公忠、壬生忠岑、斋宫女御、大中臣赖基、藤原敏行、源重之、源中心、于源信明、藤原清正、源胤、藤原兴风、清原元辅、坂上是则、藤原元真、小大君、藤原仲文、大中臣能宣、壬生忠见、平兼盛、中务等由此称他们三十六歌仙。

忆良的病痛，远因正缘于此。同时有的学者根据他以儒佛思想为主导的人生观和文学观来考究其出身，认为“他的文学的思想表达方法和人生的态度，从整体上让人感到的异质性”，其文学具有“异邦人的要素”或者根据其家族的忆仁、忆良的命名，不是和风，而具有汉风命名的儒佛理论性，从而推断他是异邦的归化人，但也有持相反意见者。<sup>①</sup>

在川岛、忍壁两皇子的主持下，朝廷为撰写帝纪和上古诸事等修史工作做准备。这就是编纂《日本书纪》基础工作的开始。山上忆良作为下级官吏的舍人，参与其中，搜集资料，整理记录，有机会参加皇子邸的文学圈，与崭露头角的歌人柿本人麻吕、高市黑人等进行交流。同时他于702年就任少录（遣唐录事）列于末席，随遣唐使到过中国数年，亲历中国文化的熏陶，精通儒佛道各学，汉学造诣颇深。回国后曾侍奉东宫，任从五位下，担当侍讲，参照唐风学艺，负责东宫教育。遣唐使回国时，带回的汉籍中，以《王勃集》、《艺文类聚》、《游仙窟》等对山上忆良其后的文学创作影响至大。最后官至九州筑前国守，并接受了作为国家佛教经典的义净译《金光明最胜王经》。在这样的文化环境下，他与大伴旅人相交，燃烧起作歌的欲望。同时，他曾从事歌的分类工作，编有《类聚歌林》七卷（733）成为编纂《万叶集》的重要资料，现已失传。

山上忆良是与大伴旅人同时代的歌人。他的重要的歌，大多是杂歌，集中收入在《万叶集》卷五，载于他卷者数首而已。歌人初期的歌作，正好在东宫任侍讲，侍从川岛皇子行幸于纪伊国，或侍从持统天皇行幸于吉野宫等作的从驾歌，比如卷1~34、35~36，或《侍从轻皇子宿于安骑野时作的歌》（卷

① 杵山出：《日本作家2——大伴旅人山上忆良》第47页，新典社1986年版。

1~45)。作为遣唐录事入唐,《在唐时忆本乡作的歌》(卷1~63)以及归国后侍奉东宫时作的《七夕歌》十二首(卷8~1518~1519)。这时期,歌人从咏旅路敬神,咒祷平安的充满本土气息的歌到接受唐文化的熏陶,颂起中国的牛郎织女的古老传说来。

中期忆良的歌主要在筑前时代所作。他经过中国文化的洗礼、历练和提升,歌作深受中国汉学知识和儒佛思想的影响,以理性制约着感性,具有述志的性格。他的述志更加发挥理念的因素和个人真实性的力度,对人性的认识较为强烈和深刻。他既不像柿本人麻吕那样完全受感受性所支配,也不像大伴旅人那样耽于老庄道教的享乐思想,他的感情更多受到理念——主要是儒学理念的制约,自觉地追求情念与理念的统一。所以其歌的个性化表现在述志上,并添上长汉文序加以叙说。

比如大伴旅人亡妻时,他作《筑前守山上忆良挽歌一首并短歌并序》(卷5~794)。汉文序曰:

盖闻 四生起灭 万梦皆空 三界漂流 喻环不息。所以 维摩大士在乎方丈 有怀染疾之患 释迦能仁 坐于双林, 未免泥洹之若。故知二圣至极, 不能拂力负之寻至, 三千世界, 谁能逃黑暗之搜来。二鼠竞走, 而度目之鸟且飞 四蛇争侵 而过隙之驹夕走 嗟乎痛哉 红颜共三从长逝, 素质与四德永灭。何图偕老违于要期, 独飞生于半路。兰室屏风徒张, 断肠之哀弥痛, 枕头明镜空悬, 染筠之泪逾落。泉门一掩, 无由再见。呜呼哀哉。

歌人在汉文序的前半部将维摩、释迦提出来, 说明二圣也

难逃死生之无常(泥洹、力负、黑暗)并且用四生、三界、苦海、烦恼、厌离秽土、托生净刹表明他以为生必须‘厌离秽土 寻求净土’而达到彼岸世界。后半部分触及旅人妻(红颜、素质)的逝去，作为丧主的旅人的孤寂，流溢出断肠追慕之泪(染筠)。汉文序最后添上七言绝句：

爱河波浪已先灭，苦海烦恼亦无结。从来厌离此秽土，本愿托生彼净刹。

以旅人之妻的亡故写下上述超越和式挽歌，而创造了和汉合璧的歌形式为契机 以人间苦为主题 写下了著名的《令反感情歌》(卷 5~800)、《思子等歌》(卷 5~802~803)、《哀世间难住歌》(卷 5~804~805) 的三篇代表作。

比如《令反感情歌》明显地说明这一点。他在汉文序中写道：

或有人 知敬父母 忘于侍养 不顾妻子 轻于脱履，自称异俗先生。意气虽扬青云之上，身体犹在尘俗之中。未验修行得道之圣，盖是亡命山泽之民。所以指示三纲，更开五教 遗之以歌 令反其惑。

歌人在歌中唱出：“尊敬父母爱妻儿 此乃人间之常理”，还写了《思子等歌一首并序》序曰：

释迦如来 金口正说 筹思众生 如罗睺罗。又说 爱无过于子，至极大圣尚有爱子之心，况乎世间苍生，谁不爱子乎。

于是 歌曰：

食瓜食粟尤思子  
夜来不寐情痴痴

这些汉文序和歌作 是按照儒家伦理的规范 充分体现了他对家族亲人所表现的骨肉的情爱 对人生尽孝的高扬 对不尽孝者的批评 使歌的个人感情染上伦理的色彩。同时 他哀叹世间无常 开眼苦恼 劝人从善 信仰净土 托生净刹。他宣扬了儒佛的三纲五教乃世之常理。在这里，可以看出他的歌不同于同时代的歌 与日本自然风土甚少联系 同时超越同时代万叶挽歌的倾泻追思亡者的悲伤，表现出直面死而对人生的思考、悲叹或苦恼。可以说 山上忆良在对待感情与理念问题上，与同时代的歌人大伴旅人、山部赤人的态度是相异的。他的“述志”比柿本人麻吕的“感爱”大伴旅人的“述怀”更为重视理性的东西。更确切地说，山上忆良在思索与把握佛教的人生的“苦海”与“烦恼”之中 更重视注入儒学哲学思维的内容 歌出现实生活和人间苦痛的种种世相 并带上教化的意味。故其歌显示出整合儒佛的对立思想，使两者融合的特质。

在《哀世间难住歌》的序中 歌人乐观地道出：“易集难排，八大辛苦。难遂易尽 百岁赏乐。古人所叹 今亦及之。所以因作一章之歌 以拔二毛之叹。”同时再次强调他“厌离秽土，托生净刹”的思想。慨叹“哀世间难住”、“无常遍世间”流露出其对人生无常的感叹，与上述汉文序表现的观念是融会贯通于当时流行的佛教无常思想和末世思想的。但是另一方面 他也表现了对人生的无限执著 特别是在他后期的创作中



得到集中的反映。

晚年山上忆良的歌，在万叶歌中是独立的存在。他不像同时代歌人那样与自然风土保持传统的联系，更多地关注人，接触农民的生活实情，探求人生的意义。他的最有名的作品，是《贫穷问答歌》（卷 5 ~ 892）富有思想性 在万叶歌中独放异彩。歌曰：

朔风瑟瑟雨雪飘，饥寒交迫实难熬  
嚼把粗盐嚼糟酒，频频咳嗽鼻涕流  
捋捋稀须我自夸，世间除我有谁能  
寒冷透骨实无奈，扯件麻衣蒙头盖  
搜尽坎肩披在身，浑身还在打哆嗦  
人间贫者何止我，如此寒夜如何过  
父母饥寒妻子泣，乞讨日子怎能熬

天地虽大难容身 日月虽明难照我  
人间皆然抑独我 我亦人也同劳碌  
无棉坎肩披在身 破破烂烂如海藻  
矮屋地上铺稻草 父母妻儿挤成团  
锅结蛛网灶无烟 饥肠辘辘似泉叫  
呻吟悲叹一整夜 里长执棍门前哮  
人间世道实艰难 呼天叫地又奈何

受尽人间耻与辱  
恨非飞鸟无路逃

这首《贫穷问答歌》长歌前后部分是贫问 后部分是穷

答 最后的短歌虽无标出 似是反歌。这首歌吟咏农民在横征暴敛下的贫困的悲惨现实和世态炎凉，字里行间表现了歌人满怀郁悒的悲情 将他的“为人生”的文学思想更充分地发挥出来，将歌人的感情抒发提升到仁爱的思想水平。这首歌没有停留在个人感情 包括对自己、对父母妻儿 的抒发上 而将自己的感情倾注在贫穷者的身上 体察他们的饥寒 表述了对弱者深切同情的志向。他是以“述其志”作为抒情歌的自觉，是含有一定的批判意识的。所以他有“人生派”或“社会歌人”之称。歌中语句很明显地多典出我国古典的“经世思想”。它不仅在《万叶集》而且在古代歌集中 前无所有者 难怪歌人也戏称自己是“异俗先生”。龟井胜一郎这样评说：“通过他的长歌 不难看出的是他的独特的虚构力。《贫穷问答歌》所咏的贫穷人的苦恼，当然不是他的体验。大概是从汉籍受到启示，或是他目睹自己周围的事实，把它作为素材虚构的。同时也许借此将自己怀才不遇和不满的思绪，寄托在自夸异俗先生或故意逞能的贫者的形象上吧。”<sup>①</sup>

他于天平五年（733）三月一日病时 以汉文、汉诗文、和歌等多样文学形式构成新的三篇代表作《沉疴自哀文》（卷 5 ~ 896 之后）《悲叹俗道假合即离易去难留诗》（卷 5 ~ 897 之前）《老身重病经年辛苦 及思儿等歌》（卷 5 ~ 897 ~ 903），慨叹他虽“礼拜三宝”“敬重百神”但不知“我犯何罪 遭此重疾”流露了对人生的不公平的愤懑。他还引用“孔子曰 受于天下 不可变易者形也。受之于命 不可请益者寿也。故知生之极贵 命之至重”表明了自己对生与死的现世主义的见解，带有理性的自我反省。

① 龟井胜一郎：《日本人的精神史》（1）第190页 文艺春秋社1967年版。

山上忆良辞世之时 悲叹“俗道假合 即离易去难”留歌一首 感怀“空与浮云行太虚 心力其尽无所寄”其序说明：

释慈之示教 先开三归五戒 而化法界 周孔之垂训，前张三纲五教，以齐济郡国。故知，引导虽二，得吾惟一也。但以世无恒质，所以陵谷更变。人无定期，所以寿夭不同。击目之间 百龄已尽 伸臂之顷 千代亦空 且作席上之主，夕为泉下之客。（中略）内教曰，不欲黑暗之后来，莫入德天之先至。故知生必有死，死若不欲，不如不生。况乎纵觉始终之恒数，何虑存亡之末期者也。

歌人在这里屡屡引用佛语 活用佛教无常思想 足见其受佛学影响之深，但在对待人的生与死的问题上，抱现实的态度，常常有教训规谏之意。从这里不难发现歌人试图在儒学和佛教两种思想的对立中 整合两者 使其达到相融相成的境地。当然 在两者的比较中 毋宁说 山上忆良更倾向于儒学的思想。如果说，大伴旅人是受老庄思想影响而育成浪漫的作风 那么山上忆良则受儒学的思想浸润更多更大 形成了写实的性格。

概括地说，山上忆良是在奈良时代初期儒佛文化深刻影响的大文化背景下，在创作中导入对人生的思考。他没有写一首恋歌，没有写一首自然咏歌，创作的主题集中在人间的生、老、病、死、贫苦的悲惨 他的作品脱离万叶和歌的传统 超越了前代或同时代歌人的思想表达方式，以及迄今和歌的表现手法 展开了他的独自的歌世界 成为伟大的歌人而载于文学史册。

## 第四节 大伴旅人·大伴家持

大伴旅人出身于名门大豪族，是大纳言大伴安麻吕的长男，姓宿弥，字淡等。生于天智天皇称制四年（665）根据《续日本纪》载，旅人于和铜三年（710）的记事中始露其名，时年46岁。歿于天平三年（731）享年67岁。他世袭官人，官位至左将军、中纳言，曾受天皇诏令，作为大将军被派遣至九州筑紫，征伐隼人后，成为大宰府长官。就任不久，爱妻亡故。后逢圣武天皇即位，权势转移于藤原氏，大伴氏势力式微，旅人屈居地方官，怀才不遇。在政治上失意，深感人生无常，陷于感伤和忧郁之中，写下了许多叹老、思乡、悼念亡妻的歌，收入《万叶集》的歌共70首，其中只有一首长歌《暮春之月幸芳野宫之时奉敕作歌》（卷3~315），余均为短歌，他是万叶中期重要的歌人之一。

从形式和内容来看，大伴旅人的歌，一类是“公家”行事或奉敕的作歌，大多概念化，缺乏个人抒情的成分，在大伴旅人的歌中，并不占重要的地位；一类是游宴的歌，这类歌深受中国老庄思想的影响，尤其是即兴吟咏的赞酒歌和咏梅歌，在感爱之情中表现了一种风雅的享乐的思想，颇富浪漫性；一类叹老、思乡、悼念亡妻的歌，直率地抒发了个人的内心情怀。

作为浪漫歌人，他在仕途失意之时，参照我国六朝的酒赞诗，产生了他的著名《赞酒歌十三首》（卷3~338~350），开头一首就借酒消愁，浇释人生，唱出：

世事无聊何需思

浊酒下肚甘如飴 卷 3 ~ 338)

故作贤良丑难言

人不饮酒似猴猿 卷 3 ~ 344)

他的《赞酒歌》还有这样的名句：

今生享乐尽其时

来世愿化鸟虫鱼 卷 3 ~ 348)

生生死死实无常

今生不醉待何时 ( 卷 3 ~ 349)

从这组《赞酒歌》可以看出歌人由于世事沧桑 充满着忧愁与苦恼 深信人生短暂与无常 通过赞酒 或揶揄世态 比如“世事无聊”；故作贤良”或悠悠自适 比如“乐尽其时”；愿化鸟虫鱼”以尽享现世的人生快乐 可谓今日有酒今朝醉 诚然如他唱出的“醉泣方休”(卷 3 ~ 341)。这种揶揄“贤良”赞美“醉泣”是完全立足于人性最实际的乐从悲中来的快乐欲求，是属于此岸的、现世的思想。他虽没有宗教式的哲学思考 也没有将对生命的祈愿托于来世或彼岸的净土 但他对人生却经过本土此岸世界观的思索，希求确立个体和人的本能的快乐 并通过个人的想像力 建立一个续存的现世，一个保持永恒生命的现实世界。

在大伴旅人的歌谱系中 与“赞酒歌”一起占据着同样重要位置的是“梅花歌”收入《万叶集》的《太宰帅大伴卿宅宴梅花歌三十二首并序》(卷 5 ~ 815 ~ 846) 这是大伴旅人于天平

二年(730)正月在九州筑紫太宰府，与府属下的诸国国司，在官邸举行歌宴——梅花宴时主客共吟的。此外还有《后追和梅歌四首》(卷5~849~852)。旅人的梅花歌是受中国文学影响最大的作品群之一。《宅宴梅花歌》的序，以我国的四六骈俪文体书写与32首“梅花歌”对应相得益彰，颇具六朝文学的风格。契冲的《万叶代匠记》曾指出，梅花宴的汉文序是仿效王羲之《兰亭集序》而作的，还有的学者考证序中的种种用字大都典出《文选》及初唐诗序等中国诗文。<sup>①</sup>序曰：

天平二年正月十三日，草于帅老宅，申宴会也。于时初春令月，气淑风和，梅披镜前之粉，兰熏珮后之香。加以曙岭移云，松桂萝而倾盖，夕岫结雾，鸟对而迷林。庭舞新蝶，空归故雁。于是盖天坐地，促膝飞觞。忘言一室之里，开衿烟霞之外。淡然身放，快然自足。若非翰苑，何以摅情。请纪落梅之篇，古今夫何异矣。宜赋园梅，聊成短咏。

如序所言“落梅之篇”，古今夫何异矣”这是和歌第一次以我国诗的花魁素材梅花作为咏题，开了日本古代歌坛咏梅之先河。据日本学者考据，“天平二年以前几乎看不到玩赏梅花创作和歌”的<sup>②</sup>序文甚少涉及世事和人生，只是道出自然的风趣以及享乐人生、憧憬风流之念以图远离俗世达到清雅之境。宴上大伴旅人咏道：

① 辰巳正明：《万叶集与中国文学》(中译本)第2页 武汉出版社1997年版

② 辰巳正明：《万叶集与中国文学》(中译本)第262页 武汉出版社1997年版

# 家中园梅花纷落

疑似春雪满天飞(卷 5 ~ 822)

大伴旅人的落梅之篇，似与乐府诗《梅花落》相映成趣。但 32 首“梅花歌”绽梅落梅兼颂。正如伊藤博评价的：“这些歌从‘散落’群到‘绽开’群似的，长长地展开了连锁与交响。”<sup>①</sup>

大概大伴旅人宴上歌兴未尽 后又追作四首 曰：“梅花竞开夺雪色 / 今正盛时几人来”(卷 5 ~ 850)，“花开花落家园梅 / 盛时衰时谁能见”(卷 5 ~ 851)，“梅花梦语道风流 / 梦语尽在杯中酒”(卷 5 ~ 852) 前者似与哀亡妻时“目睹茂木泪难留”呼应 表现了歌人念妻的情深 后者与之相映 念亡妻咏梅 在暂时忘却现实中创造一个梦中的世界 寻求风雅 尽倾幽情 充分表达了风流的情怀。

可以说 大伴旅人的歌引进老庄的基本思想 在于满足现世 满足人对现实世界的心理欲求 而且是将它与本土的此岸世界观的原质自然契合的。正如加藤周一指出的：“除了‘赞酒歌’以外 在大伴旅人的歌中 也有明显受神仙思想影响的。假如没有大陆文学的直接影响，无疑是作不出‘赞酒歌十三首’的。但是 如果认为只有大陆文学的知识 就能写出‘赞酒歌’ 那也是难以想象的。”<sup>②</sup>

在这种享乐思想的驱动下 神仙思想也应运而生 典型地表现在他的《游松浦河赠答歌》序并 11 首歌(卷 5 ~ 853 ~ 863) 《梧桐日本琴赠中卫大将藤原卿歌》歌两首并序(卷 5 ~ 810 ~

① 伊藤博：《万叶集 的歌人与作品》(下)第 177 页 搞书房 1973 年。

② 加藤周一：《日本文学史序说》(上)第 78 页 筑摩书房 1980 年版。

811 上。《游松浦河赠答歌》的序叙说与仙女邂逅和别离的故事 很明显的是模仿了我国的《游仙窟》、《洛神赋》的结构和表现法。序曰：

余以往松浦之县逍遥，卿临玉岛之潭游览，勿值钓鱼女等也。花容无双，光仪无匹。开柳叶于眉中，发桃花于颊上，意气凌云，风流绝世。仆问曰：谁乡谁家儿等？若凝神仙人者乎。娘等皆笑答曰：儿等者，渔夫之舍儿，草庵之微者，无乡无家。何足称云，唯性便水，复心乐山。或临洛浦，而徒羡王鱼；乍卧巫峡，以空望烟霞。今以邂逅，相遇贵客，不胜感应，辄陈款曲。而今而后，岂可非偕老哉。下官对曰：唯唯，敬奉芳命，于时日落山西，骊马将去。遂申怀也，因赠咏歌曰。

故事以松浦河为舞台展开，虚构了一个与钓鱼女“风流绝世”的恋爱故事。序中所陈，无论形容女子的音容笑貌，还是描写“不胜感应，辄陈款曲”的情状，都给人一种幻想的感觉。并以与女子赠答的十一首歌表现了这种叙别的情怀。高歌“松浦勿值钓鱼女，愿汝衾枕共今生”(卷 5~857)言道：“谁乡谁家儿等，若凝神仙人者乎”。歌人点出神仙，虽然还没有创造出一个超然现实的仙境，但仿佛已自然而然地将读者带入一个迷人的仙境，神仙思想已跃然纸上。由此可见歌人的无常观导出了神仙思想。在万叶歌人中，恐怕很少有人会像大伴旅人那样将无常思想和性格如此形象化。

另一首《梧桐日本琴赠中卫大将藤原卿歌》其序实为歌人赠梧桐琴于藤原房前的书简，则完全受到《文选·琴赋》“竹林七贤之一嵇康的‘浊酒一杯，弹琴一曲’句的诱发，是基于老庄



神仙思想，以丰富的想像力，幻想出在梦中的日本琴化作女子，来构筑一个神仙的故事。序曰：

大伴淡等谨状。梧桐日本琴一面。此琴梦化娘子曰 余托根遥岛之崇峦 于九阳之休光。长带烟霞 逍遥山川之阿 远望风波 出入雁木之间。惟恐百年之后 空朽沟壑 偶遭良将 散为小琴 不顾质粗音少 恒希君子左琴 即歌曰。

寂寞煎熬千万年  
知音膝上枕君眠 卷 5~810)

其报歌咏曰：

犹树在山无人问  
梦中化琴流清韵 卷 5~811)

于是“琴娘子答曰 敬奉德音 幸甚、幸甚 片时觉 即感于梦言 慨然不得默止。”歌人在序与歌中 以汉文、和歌有机地组合成一幅梦幻图 勾画出人间在孤寂中“寂寞煎熬”；“无人问”，而梦中难得知音的慨叹。这些描写充满了丰富的想像力、绚丽的意象和浪漫的情调。这是以无常观和神仙思想作为基点，脱离人生的功名利禄而构筑起来的。

大伴旅人的《员外思故乡二首》(卷 5~847~848)是继“梅花歌”之后所作 由于身处异乡、老年体衰 更难抑制叹老、思乡之情。尤在此时，神龟五年 728 在九州筑紫丧妻 京中人写信吊唁 遂作《报凶问歌》以回应。歌人这首悼念亡妻之歌，

从现实出发 切切实实地感到人生无常 于是在序中表明“永怀崩心之悲 独流断肠之泣”作歌 然而“笔不尽言 古今所叹”于是哀歌一首曰：

世间纷扰万事空  
悟此无常如悲鸿（卷 5 ~ 793）

这说明歌人在感叹世间无常的同时，深深地体味到现实中亡妻的“崩心之悲”，“断肠之泣”这种悲哀是透过受了伤的心灵倾吐出来的。

天平二年（730）冬，亡妻已两年余，大伴旅人闻调回京城，将要守居空房，遂作《思恋故人歌三首》（卷 3 ~ 438 ~ 440）。哀叹京都家宅已无人，十分荒芜，预感已丧爱妻将面临独居之苦痛，归家更增加忧愁，不如自己久待在旅途，便直接向亡妻倾诉了孤愁之情。向京上道，路过鞆浦、敏马崎之时，以及入故乡家之时，又勾起对亡妻的思念，遂即悲悲切切地分别作歌五首（卷 3 ~ 446 ~ 450）和两首（卷 3 ~ 451 ~ 453）。咏出“独过此地内心悲”，“目睹茂木泪难留”，描写了赴任筑紫上道之时偕妻同行，如今归途独自路过旧地，以及回到京中自宅，空荡无人，只有妻栽的梅树枝繁叶茂，触景生情，心伤万分，于是情不自禁地作歌尽诉悲怀。此外还有《追和歌三首》（卷 5 ~ 861 ~ 863）等，站在曾与爱妻路过的浦松河边，目睹有情人皆能相见，惟自己已不能再见爱妻，于是悲叹曰：

松浦人人来相见  
惟我不见悲自恋（卷 5 ~ 862）

这些歌表达了对亡妻的哀伤 将亡妻幻想化为仙媛 幻想脱离衰老的冷峻现实 构筑一个梦幻的世界 来抚慰自己的老心。所有这类歌 都是歌人的单纯、直率的内心自白 是人性普遍具有的真实写照。

大伴家持是大伴旅人之子，生于养老二年（718），一说生于养老元弼（717）据《续日本纪》载 歿于延历四弼（785）。他的歌数共 472 首 占总歌集《万叶集》的百分之十强 不少是上乘之作 主要收录在卷三、卷四、卷六、卷八 以及卷十七、卷十八、卷十九、卷二十。他不仅是《万叶集》的重要歌人之一 而且一说他是《万叶集》的编纂者或是整理者 对《万叶集》的成立，功劳是很大的。由于自幼受到家庭汉文学与和歌的熏陶，性识聪敏，天平五年（733）17 岁上，已开始名闻歌坛。同年作为内舍人、侍奉圣武天皇侧近。历任少纳言、兵部少辅、兵部大辅、参议兼右大弁、左大弁等职 最后官至中纳言。生活在歌人与官人之间 也不免卷入宫廷政治争斗的旋涡 后半生经历了三度的荣辱浮沉 度过了充满波澜的岁月 尝尽人间的孤寂与苦恼。因此他收入《万叶集》的歌 大多是作于前半生 即 40 多岁以前。

大伴家持的歌作，大概可以分为宫内官时代、越中守时代、越中守以后时代等三期。大伴旅人年少得志，任内舍人、宫内少辅期间 作青春赞歌 尤以相闻歌最多 约 86 首 谱写了一曲曲青春的爱恋之歌。他任职宫内，与十五六位女子结下了爱恋之情。据《三代实录》载：“昔为内舍人皆是豪家年少。奢侈放纵 无所拘束”。大伴家持编入歌集中的《敕诸王诸臣子等散禁于授刀寮时作歌》一歌 其序也写到‘数王子及诸臣子等集于春日野而作打球之乐’云云 当时作为内舍人的大伴家持恐也无例外。

大伴家持的相闻歌 包括赠童女歌、悼亡妻歌 直吐思慕之情 感情最为热烈、丰富 又显纤细、柔美 还带上纯真的感伤情调。其中尤以《赠坂上大娘歌十五首》(卷 4 ~ 741 ~ 755) 和《悲伤亡妾作歌》(卷 3 ~ 462 ~ 474) 最具浪漫性 达到这类歌的抒情最高潮。他唱道：

夕暮开门我来等  
梦里久等相见人 (卷 4 ~ 744)

朝夕相见如不见  
思恋妹子梦魂边 (卷 4 ~ 745)

以上梦中恋妻之歌 尤其是“梦里相逢好辛苦 醒来探手触无人”(卷 4 ~ 741) 一句 更是与《游仙窟》中的“少时坐睡，则梦里见十娘。惊觉触之，忽然成空手”句相酷似 无疑是模仿《游仙窟》的“梦里见十娘”的诗境 以扩展了歌的时空 创造出一个新的感情世界。在作悲伤亡妾歌时，更由于悲绪未息，连续作歌 13 首 悲切地唱出“内心悲痛实难忍”，“日夜思妹涕泪流”这样裂人肺腑之痛的句。无论是恋妻还是哀妾的歌 都未见同时代相闻歌中经常所流露的那种无常感 而是直率、单纯而自然地唱出了真情 是毫无虚饰的真情。虽不圆熟 尚带几分稚气，但这是古代典型的青春恋歌。此外还写了不少与其他女子的赠答歌。

这一宫内官时代 大伴家持除了作相闻歌之外 还作了杂歌、挽歌和长歌、连歌。在杂歌中 春颂莺歌、茅花、合欢 夏咏杜鹃、蝉鸣、橘歌、唐棣、石竹 秋吟红叶、萩花、阵雨、白露、雁鸣、鹿鸣 冬歌雪梅 歌咏了四季的大自然景物 或借景物抒

情。可以说，这时期大伴家持的歌大多是抒发个人的爱恋情怀和吟咏对自然感受之作，虽有真情实感，却缺作歌技巧，其后歌人也有所发现和总结，这是下一个时期的事了。

大伴家持的创作高峰是中期，文学史称越中时代。即大伴家持于天平十八年（746）六月作为律令官越中守赴任地越中，至天平胜宝三年（751）七月迁任少纳言返回京都奈良的整整五年就任时期。生活上遭遇极大的变迁，弟弟亡故，别离妻儿和亲人，自己卧病悲伤，便执笔作歌，宣泄心中的烦恼与哀伤。其中遥闻亡弟火葬化作白云，感伤作《哀伤长逝之弟》（卷17～3957～3959）的一首长歌并短歌，长叹“白云浮空闻悲痛”。另一首长歌并短歌，歌题“勿沉狂疾，殆临泉路，仍作歌词，以申悲绪”，长歌面对生离死别的情状，尤其是夫妻离别的悲哀，表露了人间的真情：“折袖入寝梦中逢”，闷闷不乐积胸中；“爱妻依门望长空”，“丈夫仰叹对悲风”的心绪，这种悲绪集中反歌中，唱出：

人间烦恼如浮云

花落人亡乱纷纭（卷17～3962）

大伴家持作为地方长官，在越中任职，没有像其属下山上忆良那种“经世救民”的精神，也没有写出像《贫穷问答歌》这样“为人生”的歌，即使天旱祈雨，也没有表示对庶民的关心，于越中“起小旱，百姓田亩稍有凋色”之时，忧虑地歌道：“古今万贡农居首，多日无雨复无雨，播种田地已枯萎，仰天待雨我心碎。”（卷19～4122）然后寄托于天地神灵的保佑。即使喜逢降雨，也没有歌唱与民同乐，在《贺落雨歌》中只颂出：“我祈降雨相喜逢，无需扬言迎丰年”。在这里，不能苛求于当时的官人，

只是与山上忆良的‘述志歌’纵向比较，更觉当时产生像山上忆良这样关心庶民疾苦的歌人，实为难能可贵。毋宁说，大伴家持正走着与山上忆良不同的道路，他对人生表现出更多的是无常的思想。《悲世间无常》最具典型，在他的长歌中，长叹“天地始分世无常”（卷 19～4160），并短歌二首曰：

无情春树花虽香  
秋染红叶世无常（卷 19～4161）

所在人间多无常  
忧患世事叹息长（卷 19～4162）

但是这时期，正如歌人本人在《更赠大伴宿弥池主》序（卷 17～3969）之前所云“但以稚时不涉三游艺之庭，横翰之藻，自乏乎雕虫焉。幼年未至山（山部赤人）栴、柿（本人麻吕）之门，裁歌之趣，词失乎聚林矣”。但是，这段话是天平十九年（747）所写，回顾这一时期的作歌体验，思考‘山栴之门’的歌意识，以及裁歌、词赋等歌的技法问题。作为总结，池主答歌序强调“勿辱芳音，翰苑凌云。兼垂倭诗，词林抒锦。以吟以咏，能蠲恋绪，中略乐矣，美矣。”家持根据‘兼垂倭诗’、‘词林抒锦’的启示，开始产生了借鉴中国诗学，整合诗词赋与和歌的意识，认为要歌颂本国的事物，必须以本国的语言作歌。这种试图革新和歌的创作倾向，具现在描写越中地方的自然、风土、人情最重要的，被称为‘越中三赋’的《上二山赋》（卷 17～3985～3987）、《游览布势水海赋》（卷 17～3991～3992）和《立山赋》（卷 17～4000～4002）的歌群上。在《立山赋一首并短歌》赋曰：

越中地方远名扬 重山叠峦水流长  
 新河立山皇神镇 夏日雄峰雪纷纷  
 片贝如带日夜淌 霞雾缭绕久难忘  
 岁岁仰望万世传 远人不见也风光

## 反 歌

巍峨立山雪还扬  
 夏日遥望如有神

立山融雪川中流  
 流水不绝实难求

首先 按中国古代文学的赋模式，一改此前和歌中的长歌为赋，以体现赋之“赋者，铺也。铺，采摛文，体写志”（《文心雕龙·诠赋》）的思想，突出铺张其义。其次，歌人把握中国古代诗赋吟咏山水的素材——上引的《立山赋》以越中新河郡的立山和贝片川的山与水，《上二山赋》、《游览布势水海赋》也是以山与水作为素材——将诗语与歌语结合，运用在和歌的表现之中。再者，新用一字一音的假名表记法，一改此前万叶歌包括家持本人的歌通常所采用的汉字假名混合表记法，以获得汉赋基本字句形式的效果，并尽量采用富有文采的词句。这几点，赋与长歌都是相异的，说明家持试图通过这些实践，创造出“倭诗”这样一种新的和歌形态，并开始确立自己的歌风。

越中在任五年，临别时，对越中地方景物的悲别或对人间友情的离愁、恋绪难禁、恸情陈思，也都尽咏歌中。大部分集录

于卷十七、卷十八的歌群中。

大伴家持达到最高水平的歌，是在越中以后时代，多录于歌集中的卷十九、卷二十。他于天平胜宝三年（751）任期届满离越中返京城，迁任少纳言后第二年依兴作歌，写下了脍炙人口的名歌三首：

春野霞映渗心悲

夕暮光中莺啼鸣（卷 20 ~ 4290）

我宅细竹迎风来

春暮苍茫闻幽声（卷 20 ~ 4291）

春阳艳丽云雀飞

耽于独思凄惘来（卷 20 ~ 4291）

这三首歌以绚丽的文采，表现了极其纤细的感受性，而且以“春愁”为题材，以及与中国《诗经》中的“春日迟迟，卉木萋萋”的表达方式是有着血脉的联系。它的左注记有“春日迟迟，鸛鷀正啼”，也说明这一点。它接着还写道：“凄惘之意，非歌难拨耳。仍作此歌，式展缔绪。”歌人在这里解说了自己触景生情，内心涌起一股难以按捺的悲愁。作此三首，以展心绪，说明家持观照自然，已达到了将个人与自然对象融合一体的境地。同时从万叶歌史的发展角度来说，这三首歌展示了他的“凄惘之意，非歌难拨”的歌学观的雏形，说明歌人已有意识摆脱对中国诗作的单纯模仿，它们象征着和歌的成熟与革新的完成，并开始注意歌的美意识的表现。伊藤博说：“家持这三首绝唱，由新鲜而锐敏的自觉表现来支撑的。可以说，家



持这种自觉的表现，是不断对歌之美的认识深化的表现。也就是说从这里开始 此时家持在确立接近后世所称的‘歌论’方面已具有一定的深度。可以解读为树立了家持的美学、理论和实践的融合。”所言‘非歌难拨耳’可以说是一种非常的自觉 是古代和歌史上美学的划时期的宣言。”<sup>①</sup>

这一时期 家持还写了一些从驾歌赞颂天皇 或挽歌悼念天皇 也表现了他忠国勤皇的思想 但与迄今的歌人不同 他是把重点放在吟咏自然景物上。与此种诗心和诗情相关联，根据中国的七夕传说 写了“七夕歌”十余首 如此之多 除了柿本人麻吕之外 无人及之。此外 作为兵部少辅 掌管戍边事务 还写了一些戍边歌 以及由他编录的戍边歌 93 首 也是留青歌史的，将于另节述之。

与其父旅人不同 他接触到大津皇子‘歌语’形式和中国《游仙窟》的散文精神 并受到它们的形式与精神的影响 试作了歌物语。他的这类歌，集中在卷十六中。比如《有由缘杂歌》 在歌作之前缀有与序的性质不同的短文、叙述歌中故事的传说。樱儿歌二首写道：

昔者有娘子，字曰樱儿。于时有二壮士，共誂此娘，格斗相争。于是娘子歔歔曰：从今以来 未曾闻见一女之身，往适二门者。方今壮士之意，实难和平。不如死妾，相害永息。尔乃寻入林中，悬树自缢死。其两壮士不堪哀恻 血泣涟襟 各陈心绪 作歌二首：

春来樱绽插簪花

<sup>①</sup> 伊藤尊：《万叶集 的表现与方法》（下）第187页 搞书房 1975 年版。

櫻謝簪落更悲愁 卷 16 ~ 3786)

櫻花綻開年復年

永志難忘妹芳名 ( 卷 16 ~ 3787)

竹取翁歌的短文：

昔有老翁，号曰竹取翁也。此翁季春之月，登丘远望，忽值煮羹之九个女子也。百娇无铸，花容无止。于时，娘子等呼老翁嗤曰：叔父来乎，吹此独火也。于是翁曰唯唯。渐趋徐行，著接座上。良久，娘子等皆共含笑，相推让之曰：阿谁呼此翁或。尔乃竹翁谢之曰：非虑之外，偶逢神仙，迷惑之心，无敢所禁。近押之罪，希赎以歌。

于是即作长歌一首并短歌（卷 16 ~ 3791 ~ 3793） 这些歌傍依这个传说故事而咏之 引用从略。从上述两歌的短文 初具散文的性格。可以说，它们以和歌为主，和歌与散文结合，起到互为补充之效，已可见古代物语文学或歌物语文学的雏形 催促着物语文学的鼻祖《竹取物语》或歌物语的鼻祖的诞生。钱稻孙认为‘ 此篇 指竹取翁歌——引者注）可云物语文学之始祖 今此汉文长序 不啻一篇‘ 歌物语 ’ 而口诵民谣 窜以修饰文笔 其迹亦有可寻。’<sup>①</sup>

家持不仅声誉当时的歌坛 而且在近现代诗歌界 比如从近代诗人萩原朔太郎、北原白秋、现代歌人前登志夫的作品

① 钱稻孙译《万叶集精选》竹取篇平语第 220 页 人民文学出版社 1992 年版。

中 都不难发现与家持的歌同质的抒情性。可以说 大伴家持对日本诗歌史也产生重大的影响。

大伴家持作为歌人，他取得了卓越的业绩，但作为官人，他是个失败者 无法把握现实政治的规律 后期被卷入了政治争斗的旋涡 不仅这时期的歌作未能流传下来 而且于延历四年( 785 )八月死后 官位被除。据《续日本纪》载：“中纳言从三位大伴宿弥家持死 死后二十余日其尸未葬。大伴继人、竹良等杀种继事发觉下狱案 验之事连家持等由是追除名 其永主等并处流放焉。”直至延历二十五年( 806 )即家持逝后 21 年始获平反，恢复官位。悲乎！

## 第五节 东歌与戍边歌

东歌和戍边歌统称地方歌 是《万叶集》中的庶民歌 分别集中收入在卷十四和卷二十。这是在《万叶集》中特异存在的歌群。

收录在卷十四的 238 首的东歌，全部是短歌。对于东歌，有种种解释，一般指古代中央近畿地方以东诸国郡的地方歌而言。万叶时代的东歌 举出国郡名者 包括上总、下总、常陆、信浓、近江、武藏、上野、下野、陆奥、骏河、相模等国名、郡名 万叶歌史称“勘国歌”；也有的东歌国名已佚者 即卷末末首歌左注“未得勘知国土山川之名”者 称“未勘国歌”两类统称为东国地方歌。有的文献资料则认为东国是指偏僻之地。实际上 所谓东歌 是当时以奈良为中心的大和宫廷歌人的歌相对应 指地方歌而言。这类歌的作者是东国的无名氏人 只有四首末注“出自《柿本人麻吕的歌集》”但是否柿本人麻吕

作 未有定说。不少东歌反映了庶民性解放生活、农耕生活和各种祭日活动 而且东国地方 远离接受中国文化影响的文化中心 几乎未受大陆儒佛文化的影响 主要扎根于本土的地方大众文化，即原初神道的此岸思想。因此加藤周一据此认定，东歌的作者 也许包括地方统治阶层和从奈良来的旅行者 不过大部分是地方农民，这些歌多数写到 8 世纪。在那里几乎看不到暗喻大陆文化尤其是佛教影响的语言。因此，东歌整体的特征 至少可以说 在某种程度上反映了在 8 世纪的地方大众中扎下根的土著文化的特征。”<sup>①</sup>

东歌的性格，一说是东国地方歌谣 因它具有民谣的模式和特征；一说是非歌谣，因它已具洗练的文化感和文学技术，是渐趋整齐定型的短歌；还有一些是歌谣的性格和非歌谣的性质的混合体 理由是东歌由既具有明显歌谣性格、又与都市人的创作歌无法区别、拥有东国特色的创作歌等混合组成。事实上 东歌是处在从歌谣到定型短歌的过渡 无论属哪一类型 东歌已开始从歌谣的集团化、概念化趋向定型短歌的个性化、抒情化 具有创作歌的性格。可以说两者是混然存在 恐怕这也是东歌形成的由来吧。正如伊藤博分析的：东歌虽称地方歌 但其歌已趋定型 从理论上来看，“这种定型 在搜集和编纂的阶段 不能说与经过都市人之手全然无关的吧。”万叶歌时代出现抒情诗的时代，因此广泛的地方歌的形成也应该作为这一环来把握。”

至于《万叶集》设东歌专卷的缘由 根据历代诸说 可以归纳为：

① 加藤周一 《日本文学史序说》上 第 87 页 筑摩书房 1980 年版。

② 伊藤博 《〈万叶集〉的歌人与作品》上 第 135 页 第 147-148 页 筑摩书房 1973 年版。

(1) 为对天子的诸国的地理教育之故（藤原教长《古今集注》）；

(2) 本朝为日神之国，尊崇东方之故（契冲《古今余材抄》）；

(3) 出于关心后进、未开发地异风的歌之故（贺茂真渊《古今和歌集打听》所引荷田春满说）；

(4) 以它作为推行东国政纪的象征之故（贺茂真渊《续万叶论》）；

(5) 让周边地方了解东国人之精神之故（贺茂真渊《歌意考》）；

(6) 举行传统对宫廷、天皇、奉献风俗歌、国魂的结果（折口信夫《全集第一卷》）<sup>①</sup>

这一卷东歌按类别分为杂歌、相闻歌、譬喻歌，还有戎边歌五首、挽歌一首。首先，东歌以相闻歌为多，共一百九十六首，其他歌类也大多同时表达男女之情，只有杂歌七首完全未含情爱的内容。这些地方相闻歌唱出：

富士山麓阴翳多

今夜不来待几何（骏河国歌，今静冈县。卷 14 ~ 3355）

伊香保山披夕虹

无妨共寝到天明（上野国歌，今群馬县。卷 14 ~ 3414）

比多海藻乱纷纷

昨夜今宵侍我殷（未勘国歌。卷 14～3563）

武藏占卜烧鹿骨

不言君名卦上出 武藏国歌 今东京、神奈川、埼玉等  
都县。卷 14～3374）

上野佐野田苗卜

占言已出有何疑（上野国歌。卷 14～3418）

上引东歌中的相闻歌 比如前三首 大概与‘歌垣’的群婚的性解放和‘访妻婚’（或曰‘一夜妻’）的古老风俗不无联系吧 其恋情的表现是直率、大胆、明朗而官能性的 从严格的意义上说 是属于性爱的歌 以粗犷、奔放、质朴和健康为其特色。与此同时，与古代民间信仰相连的，比如后两首从占卜、苗卜求婚的古老习俗为背景，采用烧鹿的肩骨或拔苗卜凶吉的方法来决定婚姻的关系，反映古代男女感情生活的一个侧面。

这些相闻歌 与皇室、宫廷歌人的相闻歌那种以梦与死为命题的虚幻的、无常的歌风 以及由相思而吟自然风物 并以其文雅甚或风流为特色不同，全部东歌就只有一首像宫廷相闻歌常出现的那种‘梦逢’，‘夜梦抱寝结良缘 / 梦中相逢泪如泉’（卷 14～3471） 只有两首像宫廷歌常出现的‘殉情’：‘杨柳成行生更多 / 世人殉情究为何’（卷 14～3491）、‘闲言碎语我不知 / 恋妹殉情何所辞’（卷 14～3566） 但这种殉情是由于生活在封闭式的部落共同体的婚姻制度下所造成的，没有宫廷歌人的相闻歌中的殉情那种浪漫性。其他相闻歌都是直接反映

了爱与性的现实生活的。

东歌的相闻歌中 在和唱爱恋的同时 也歌吟了班田制下农耕和机织的劳动生活，比如：

葛饰稻熟祭神灵

你立门外我出迎（下总国歌。卷 14 ~ 3386）

我来舂米手皴裂

今宵公子扶手切 未勘国歌。卷 14 ~ 3459）

筑波养蚕缝衣裳

君衣借我来穿上（常陆国歌。卷 14 ~ 3350）

勤织苧麻做衣裳

明日再来侍上床（未勘国歌。卷 14 ~ 3484）

这几首东歌直接以农村的稻麦等田间谷物作为素材，分别唱出了稻子成熟收割后举行祭祀以谢神佑（劳动丰收祭神这类事 在东歌里并不多见），握臼舂米劳动的手皴裂了、养蚕织布或勤织苧麻做衣裳等等，充溢着古代劳动女子对爱情纯真素朴的内心活动，飘荡着一股浓重的地方乡土人情气息。这是宫廷歌人笔下的歌篇难以发现的，也只有地方庶民才能有这种实际的生活体验 并反映在自己的地方歌上 这是弥足珍贵的。

东歌还有一大特色 就是多采用地方方言 且用一字一音的万叶假名表记 成为日本标音文字的先兆。歌语素朴、歌调自然 朗朗上口 很少矫揉造作或人工修饰的痕迹。

戍边歌<sup>84</sup>首现存者集中录入卷二十 还有 5 首见于卷十四<sup>2</sup> 首见于卷十三。乃比东国歌少, 原因是有拙劣之歌, 不取载之。长歌数首 余均为短歌。关于《万叶集》之所以编纂戍边歌的目的 历代学者众说纷纭 但大多也不出上述设东国专卷缘由的诸说范围, 不过更突出强调“其内容虽说别的事 但上歌之事 是誓言服从宫廷之命(折口信夫语 出自同上) 但从实际来看 戍边歌这类表忠心的歌很少 诸如道出“自今戍边不顾身 / 为君作盾无反顾”(卷 20 ~ 4373)、“大君下令我远行 翻山越岭来戍边”(卷 20 ~ 4403) 者只有数首。表现戍边士兵激越的使命感者也不多, 更淡化宫廷万叶歌那种皇神意识 有的甚至叹出“身奉严令戍边行”(卷 20 ~ 4321)、“大君严令来前方 卷 20 ~ 4358 的无奈 转而表达悲别之情。作为兵部少辅在掌管戍边事务 又作为《万叶集》的编纂者, 也写戍边歌的大伴家持 他所作戍边歌《追痛戍边人悲别之心作歌一首并短歌》(卷 20 ~ 4331 ~ 4333) 在长歌中一方面高唱“东国男儿无反顾”, 勇往直前去戍边”;一方面又悲歌“丈夫为皇守边疆”, 爱妻久恋空闺叹”在短歌中甚至这样咏道:

东国男儿离妻久

思念悲切归期求 卷 20 ~ 4333)

这就充分反映了大伴家持上述这种多重的复杂心绪, 也许它们正是大伴家持在政治上的多重阴翳生活的写照。更重要的是 他写了和采录了这些戍边人的戍边歌 不仅借此表达了歌人的同情心 而且为《古代民众词华集》的成立做出了不可磨灭的贡献。

就家持采录的戍边歌的范围和内容来看, 大多数是无名



戍边人的歌，且大多是反映戍边人的真实生活，没有虚饰，更没有美化。综观之，也可以看出家持于此时此地的处境和思想状态。试举两首无名的戍边歌为例：

攀山越野勉忘家  
但却难忘我爹妈（卷 20 ~ 4344）

芦垣我妻别悲泣  
衣衫两袖泪濡湿（卷 20 ~ 4357）

这些歌毫无掩饰地唱出悲别父母妻儿和家乡的愁绪，也切实地表达了戍边歌的歌心，朴实无华，情真意切，是古代难得的民间文学。

这卷二十的戍边歌，除大伴家持等少数记有姓氏之外，大多是无名戍边人的作品，只有少数几首是戍边人之父或妻所作。

这些东歌和戍边歌形成地方歌群，与宫廷歌群一起，不仅在《万叶集》中占有一席之地，而且在日本古代诗歌史、文学史上也应占有其一定的位置。





第七章

古代汉诗文兴起



中国文学的影响与汉诗文勃兴——现存最古汉诗集  
《怀风藻》——三大敕撰汉诗文集《凌云集》、《文华秀丽  
集》、《经国集》——《白氏文集》的流行与渗透——菅原道  
真及其文学思想

## 第一节 中国文学的影响与汉诗文勃兴

如第三章所述,6世纪开始,日本使用汉文渐增。7世纪初,推古朝圣德太子在推古天皇摄政时期,受中国儒佛道文化的影响,开始制礼仪。于推古十二年(604)制定《十七条宪法》,大量借用《千字文》汉诗语言及表记法,而且广泛吸收《诗经》、《文选》等韵文、散文古典和《史记》等具有文学价值的史书的精神和文章法,乃至不少条文直接用了上述我国经典的遣词造句,表明其汉语能力和汉文的表现技巧已达到相当高的水

平。可以说,《十七条宪法》既是日本第一部成文法,也是最早的汉文文章。同时着手编纂国史,于推古十五年(607)首次派小野妹子赴隋,建立邦交,并进一步引进中国文化,为其后建立新的体制,进一步扩大与中国的文化交流打下了基础。

从7世纪中叶,继圣德太子之后,孝德天皇以中国唐代文化和制度为规范,于645年实行大化革新,继前期派遣隋使之后,日本先后19次派遣唐使,同时随从大批留学生、留学僧,每次100多至200人,多时达500人,学习中国文化和文学。据文献记载,他们很有汉学的素养,在中国期间还与中国诗人作诗唱和,进行实际的文学交流。在史册上把安倍仲麻吕与李白相比,称仲麻吕为“日本的李白”。留学生、留学僧们回国时不仅携回了许多中国典籍,而且带回汉文学的新鲜经验和汉诗文的表现形式。当时通过汉字来记录口头传诵的文学,原先以口头传诵为职责的“语部”改由以专汉字记录的“史部”所取代,大大地加速以汉字作为述记的表现。

天智天皇即位后,于天智七年(668)更加加强学习唐制,建设律令制的国家,进一步要求贵族、官人熟习使用汉字,精研和学习唐代各种文献,并参照中国汉代以来的传统教育制度,设“学职”(后改称大学寮)规定学生必修《孝经》、《论语》,选修包括《诗经》在内的其他汉籍,官吏录用考试汉文不合格者不能成秀才。其他如文学仿汉诗文,书道模唐式,绘画学汉画,整个文化以汉文化为基调,这就为汉文学的兴隆打下了重要的基础。与此同时,随着扩大弘布佛法,需要大量汉译佛经和发展写经事业,还经常主持诗宴,君臣唱和,促进汉文学尤其是汉诗的兴隆。《怀风藻》序文对当时咏汉诗的盛况做了如下记述:“当此之际,宸翰垂文,贤臣献颂。雕竞丽笔,非唯百篇。”此序文特别列出作为当时汉诗文的代表作者大津皇子、

天武天皇、高市麻吕、藤原不比等四人的名字。额田王在《万叶集》作歌的题词中也用汉文记录了“竞怜春山万花之艳 秋山千叶之彩”的咏诗情景。

但是 天智天皇病重 天皇之子大友皇子和天皇胞弟大海人天皇争夺皇位，发生壬申之乱（672）后，连天智天皇御作在内的所有汉诗文，悉数尽毁于战乱之中，仅留有大友皇子的诗。

在壬申之乱中 大海人皇子取胜 即位后称文武天皇，于和铜三年（710）撰定和公布《大宝律令》以及其后于养老二年（718）实施的《养老律令》成为律令制国家的基本法典。同时派遣唐使向唐朝介绍新律令，遣唐使中包括宫廷歌人山上忆良 以进一步学习唐代文化与文学 研究汉译佛典 振兴写经事业。其时根据《养老律令》将大学寮置于式部省管辖 掌管官人的教育 除儒学经典外，《诗经》、《文选》也是必修的教养科目，这就大大地提高其时官人的汉诗文的写作能力。皇族和官人咏和歌，也作汉诗赋。而且当时国家统一，娱乐升平。天皇经常举办诗宴 以“君臣唱和”的形式 彼此赋诗相赠。

在这种氛围下 问世了汉诗集《怀风藻》（751）。但据记载此前已有个人汉诗集《藤原宇合集》二卷、石上乙麻吕《衔悲藻》二卷。比如在藤原宇合的《尊卑文脉》记有：“器宇弘雅 风范凝深 博览佛典 才兼文武矣。虽经营军国之务 特留心文藻。天平之际 犹为翰墨之宗 有集两卷。”惟这两汉诗集已散佚 所以《怀风藻》是现存最古的汉诗集 它也收入藤原宇合的汉诗六首和长序，石上乙麻吕的汉诗四首。

《怀风藻》的序文强调了“齐鲁之学”，“未遑篇章”除了学齐鲁之外 特别提出了“篇章”的问题 以区别于儒佛学 而独立存在汉文章和汉文学。同时指出“旋招文学之士”之途 头

一次使用“文学”这个词。此前，日本只有学问之道，从儒佛学而至纪传。在《日本书纪》和《续日本纪》里还将史书和文学书混同记录，说明尚无文学之称谓。汉文学只不过是作为官人的余技。此时汉文学的价值才得到了承认，并以更大的热情把中国古典作为文学来敬重、学习和汲取。接着序文还说明“自兹以后，词人间出”。词人“者”包括天皇、皇子、官人、文士和僧侣等阶层。《怀风藻》收入的汉诗，以酒宴诗、叙景诗居多，也收有游览诗、望乡诗、七夕诗，且多属言志诗，只有两首恋爱诗。这与《万叶集》以恋歌为主是迥然不同的。

现存最古的汉诗是大友皇子的《五言侍宴一绝》。全诗写道：

皇明光日月  
帝德载天地  
三才并泰昌  
万国表臣义

这首诗与中国六朝陈后主作《入隋侍宴应诏》的“日月光天德／山河壮帝居／太平无以报／愿上万年书。”是十分相似的。继大友皇子之后尚留存汉诗于世者，就是大津皇子和文武天皇。当时多从《文选》、《玉台新咏》等借用诗句，明显地模仿六朝诗，流行宫廷的侍宴诗，以咏物居多，就是一例。大津皇子写作汉诗的历史，据《日本书纪》持统即位前纪篇记载：“及长弁有才学，尤爱文笔，诗赋之兴，自大津始也。”《古今和歌集》、《古今著闻集》也认为写汉诗是“自天武天皇第三皇子始”。然《大日本史》载，大友皇子逝时，大津皇子才 10 岁。《怀风藻》载，壬申之乱后，“龙潜王子翔云鹤于风笔”，龙潜王子即大津

皇子。据小西甚一考证，他写汉诗是于大友皇子之后，理由是他的《五言春苑言大宴一首》比大友皇子上述的《五言侍宴一绝》约晚 10 年乃至 15 年。<sup>①</sup> 尽管如此，可以解读为至大津皇子时，汉诗赋已大兴。

大津皇子的汉诗尤以因谋叛嫌疑犯罪名被逮捕，面对死亡所赋的言志诗《五言临终一绝》至为感人 诗曰：

金鸟临西舍  
鼓声催短命  
泉路无宾主  
此夕离家向

《万叶集》也收入《大津皇子被死之时 磐余池陂流涕御作歌一首》：

磐余池畔鸭悲鸣  
今见云隐便目瞑（卷 3 ~ 416）

大津皇子这两首和汉诗歌，是在同样的心境下写就，他的汉诗明显地多有借用中国汉诗的语句，重借鉴中国汉诗的形式，而和歌则重表现此时此境的个人思想感情。

天武天皇本人以咏物和述怀为题，写了三首五言律诗，收入《怀风藻》里。其中一首五言咏月诗曰：

月舟移雾渚，枫楫泛霞浜。

① 小西甚一《日本文学史》I 第 352 页 讲谈社 1992 年版



台上澄流耀，酒中沈去轮。  
水下斜阴碎，树除秋光新。  
独以星间镜，还浮云汉津。

万叶歌中也有这样类似的咏月歌：

浩瀚天海泛云波  
月舟移林时隐过（卷 7 ~ 1068）

天海月舟桂楫摇  
遐想空望月人儿（卷 10 ~ 2223）

两者比较，可以发现当时汉诗与和歌的交流中，最早的汉诗的创作构思和表现方法，对万叶歌风的形成是产生了不少影响的。还有万叶歌的桂楫更是直接模仿汉诗的枫楫而来。万叶第二期的杂歌多题咏，其中的咏天、咏月、咏云、咏雨、咏山、咏河等等，就或多或少都受到六朝末期、唐初的咏物诗的启迪。上述例子说明学习汉诗处在模仿的阶段，汉诗文与万叶和歌是并行发展的。

不能忽视的，从养老至天平年代（717 ~ 748）在汉诗作者中，天武天皇的皇孙长屋王所占的地位，被认为“长屋王时代”，在古代诗史上是一个划时期。<sup>②</sup>他在佐保的私宅设文学聚会，举办诗苑，与文友墨客或新罗使者相叙作诗，独领了这一时期日本汉诗文的风骚。相传下来录入《怀风藻》者凡十四

桂 中国传说在月亮中的想象的树。

② 后藤智雄《作汉诗文》收入岩波书店《日本文学史》（第1卷）第161页，岩波书店1995年版。

人，其宴诗收在集里也占很大比重。当时随从第七次遣唐使回国的山上忆良就经常进出长屋王宅。他从唐朝带回的《王勃集》、《骆宾王集》等汉籍，对诗苑人不无影响。诗苑的诗群所附诗序，有的整体构思模仿王勃的诗序和活用王勃的语句，就是一例。

继长屋王之后活跃汉诗坛的，有藤原武智麻吕、藤原宇合、石上乙麻吕，以及稍后登场的石上宅嗣、近江三船等。他们的诗已经不仅受六朝汉诗，而且也开始受唐初的诗坛的影响。但总体而言，学习唐诗文，也还处在模仿阶段，只停留借用语句，摄取表面的东西，而未及渗入诗精神。

《万叶集》虽是和歌集，内中某些歌的序或左注是用汉文书写，自不用说，同时也收录少量汉诗，含山上忆良、大伴旅人、大伴家持等的作品。山上忆良在《挽歌一首》序末附汉诗：

爱河波浪已先灭  
苦海烦恼亦无结  
从来厌离此秽土  
本愿托生彼净刹（卷 5 ~ 794 前）

山上忆良的汉诗用了佛教的出典和语句，与当时盛行的汉诗不同调，所以《怀风藻》没有收入他的这篇诗作。另一位遣唐使安倍仲麻吕当时也因报玄宗的知遇之恩未回国而作汉诗一首，表述自己的心怀：

慕义名空在  
输忠孝不存  
报恩无何日

## 归国定何年

此汉诗《怀风藻》也没有收入其中。《怀风藻》收入《万叶集》的少量汉诗文 其中有大伴旅人的诗文：

余以暂往松浦之县逍遥，聊临玉岛之潭游览，忽值钓鱼女子等也。花容无双，光仪无匹。开柳叶于眉中，发桃花于颊上。意气凌云，风流绝世。仆问曰：谁乡谁家儿等，若疑神仙者乎。娘等皆笑答曰：儿等者，渔夫之舍儿，草庵之微者 无乡无家 可足称云。……（《游于松浦河》序 卷 5 ~ 853 前）

这篇序文无论是描写美人的容貌还是与美人的对答都使用美辞丽句 都留下了《游仙窟》等汉诗文的影子 实是一篇六朝风格的美文。还有大伴旅人等在大伴宅宴上作《梅花歌》<sup>32</sup> 首所附的汉文序 是仿效王羲之《兰亭集序》和初唐四杰中的王勃、骆宾王的诗序等而作。此汉文，上章已引，此处从略。这些汉诗文录入作为和歌总集《万叶集》中 而且许多人是汉诗、和歌兼作 可见和歌汉诗竞相斗艳的局面 作为一种文学现象 也是值得注目的。

继《怀风藻》、《万叶集》之后 藤原浜成奉敕令编纂了《歌经标式》(772)。编纂者接受了中国《诗经》序的志情统一和诗感化作用的潜移默影响 以及以中国《诗品》的“文情理通、文能达意”的美学思想为指导 但编纂时在中国的心与志、情与文上吸收中国诗学思想 又不受《诗经》序以诗直接作为宣传政教的诗学思想的束缚 以自己的表达方法强调了“心”的中心地位。

这期间即奈良时代末期，汉学家、汉诗人淡海三船（？～785），留唐归国后，受唐代鉴真大和尚功德的感化，撰写了第一部长汉文传记《唐大和尚东征传》（779）叙述了鉴真应日僧之邀赴日弘法，虽历经磨难五次东渡失败，双目失明，矢志不改，最终于第六次从扬州出发抵达目的地，先在东大寺设坛传授戒律，后创建唐诏提寺，收徒弘布佛法，传播建筑、雕塑、绘画、书法诸艺术和医药知识的故事，尤其是对鉴真遇海难的描写，颇富文学性，可以说也是一篇优秀的纪行文，显示了作者出众的汉文表现力。书末还作题为《初谒大和上》的汉诗二首并附序，且附载了当时的鉴真弟子、官人和唐使节高鹤林等悼念鉴真的汉诗。此外，淡海三船还用汉文写了《大安寺碑文》（775），叙说圣德太子创建大安寺的史迹，且有一千五百字的序文和四言四十句的颂诗，结构宏大，多采用《文选》中的王简楼《头陀寺碑文》的语句，是当时屈指可数的优秀汉文。同时学习唐诗韵律，写有汉诗七首，并附序文，填补了《怀风藻》问世后汉诗文一度出现的空白。淡海三船的汉诗，有的收入其后问世的《经国集》。

与淡海三船同时代的奈良时代汉诗人还有栗田真人、葛井广成、吉备真备、安倍仲麻吕、石上宅嗣等。他们中有的人，比如栗田真人的诗，只有文献记载，全部无存。有的人的个别诗篇分别编入后来者编纂的诗集里，比如葛井广成的诗二首编入《怀风藻》，论儒教和老庄的文二篇编入《经国集》，吉备真备仅存《小山赋》一首编入《经国集》，石上宅嗣则存于《经国集》诗赋各一篇，存于《唐大和尚东征传》诗一首，诗题《伤鉴真大和尚》。更值得一提的是安倍仲麻吕作为遣唐留学生，在留唐期间，深受唐玄宗宠爱，改中国名晁衡。他与李白、王维等唐诗人颇有交往，李白记有“身著日本裘，昂然出风尘”句，王

维为他归国作了送别诗。当他乘船遇海难漂泊安南，传说他葬身鱼腹。李白还为他作悼诗一首《哭晁卿衡》：“日本晁卿辞帝都，征帆一片绕蓬壶。明月不归沉碧海，白云愁色满苍梧。”安倍仲麻吕幸免于难，转辗折回长安，为唐玄宗挽留。他曾作诗一首：“慕义名空在，输忠孝不全。报恩无何日，归国定何年。”《失题》这首诗反映了诗人报恩玄宗和思念故国之情，以及忠孝不能双全的矛盾心态。他最后殁于唐土。他的诗多在唐所写，见于《文苑英华》、《全唐诗》。载入日本诗集者仅《衔命使本国》一首，收录于《本朝一人一首》：

衔命使本国，非才忝侍臣。  
 天中恋明主，海外忆慈亲。  
 伏奏违金阙，骎骎去玉津。  
 蓬莱乡路近，若木故园邻。  
 西望怀恩日，东归感义辰。  
 平生一宝剑，留赠结交人。

安倍仲麻吕这首诗与上述《失题》诗同样地反映了他“西望怀恩”与“东归感义”的矛盾心境。这时期的诗文多有活用中国经典的用语和儒学老庄的思想。

自天应元年（781）桓武天皇以后，历代天皇更重视和奖励汉文学。至9世纪前半叶即平安朝初期，将天智天皇的“学职”改称“大学寮”，分明经道、纪传道、明法道和算道。此前盛行以学习儒学为主“明经道”学习《书经》、《易经》、《礼记》、《春秋》和《诗经》等，此后更以学习历史和汉文学的纪传道、学习《史记》、《汉书》、《后汉书》和《文选》、《尔雅》等课程为主，亦称文章道。此道的兴隆，必然带来汉文学创作昌盛的机运。

以宫廷官人、留唐僧人 为中心，与万叶和歌并行不悖地流行起写作汉文学和汉诗的风潮。

尤其是平安时代初期，以嵯峨天皇为中心，继承又超越 7 世纪后半叶至 8 世纪摄取六朝文学的传统，接受盛唐文学比如白居易、元稹、张志和等文学的遗产。嵯峨天皇敕令编纂了《凌云集》（814）、《文华秀丽集》（818）、淳和天皇敕令编纂了《经国集》（827）且当时宫廷频繁举办诗宴 与《怀风藻》以模仿六朝五言诗为主相比，它们受容大唐的新诗风和诗体，更重视七言诗，开拓了长诗和杂体诗，产生了日本最早的填词。以嵯峨天皇为中心 由小野岑守、菅原清公、滋野贞主、良岑安世等官人文人构成新的诗坛，嵯峨天皇本人率先垂范 他参照唐朝张志和的五首《渔父歌》作了五首《渔歌》 还亲自用行书体抄写了唐朝李峤的《李峤百咏》断简。

这时期 朝廷已开讲《史记》 还举行《史记》竞宴 在咏诗时以《史记》中的人物作为吟颂的题材，比如嵯峨天皇吟张子房（张良）、仲雄王吟汉高祖、坂上今继吟陶渊明、大伴氏吟王昭君、良岑定世吟季札、菅原清公吟司马迁等，有的诗作者学习唐人将改为一字姓，即取姓名三个字，比如良岑安世改为良安世、小野岑守改为野岑守等等。现举嵯峨天皇《史记》竞宴上吟咏的《赋得张子房》一首为例：

受命师汉祖，英风万古传。  
沙中义初发，山中感弥玄。  
形容类处女，计划挠强权。  
封敌反谋散，招翁储贰全。  
定都是刘说，违宰劝萧贤。  
追从赤松子，避世独超然。

这首诗叙述张良奉刘邦之命 征讨秦始皇 刘邦定都长安后 封张良为万户侯 张良辞退的故事。以上这些事例足以说明其时中国文化、文学影响是及于日本的各个方面 首先是日本的汉文学方面。

当时还有空海从留唐回国后 深受嵯峨天皇的宠爱 应诗坛的要求 以《文心雕龙》为鉴 将《唐朝新定诗格》、《诗格》、《诗髓脑》、《诗议》等诗学书 排比编纂了六朝唐代诗论集《文镜秘府论》(819)、《文笔眼心抄》(820) 它详尽引用《诗经》序的“动”、“感”作用之后 主张诗的价值是“经理邦国”并强调：“诗本志也 在心为志 发言为诗 情动于中 而行于言”。这是学习中国诗赋和诗学的结晶。在汉文方面，突破此前流行的华丽的骈文体而走向趋于自然表现的散文体，开拓了文章的新路。同时期还有景戒的《日本灵异记》(822) 仿中国的《冥报记》、《般若验记》等所写的以因果报应故事为中心的佛教传说集。

上述的三大敕撰汉诗集和空海的汉诗文等，对于当时汉文学的发展 起到重要的规范作用和巨大的推动力量 由此掀起了日本汉文学史的第一个高潮。《白氏文集》传入日本 白氏诗文的影响渐大于《文选》 汉文学迎来了转折期。其时还设立文章院替代大学寮 从事强化纪传道 文章道 和开拓新诗文的工作。平安朝后期汉学家大江匡房在《诗境记》(1111) 中对中国诗赋状况作了如下概括的论述：

起于四始，创于六义。周南邵南（《诗经·国风》之一，——引者注）者，风之始也。言者无罪，闻者足□以戒。诗三百篇，大概圣贤发愤之所作也。古诗之体，今则

取赋名。联句出于柏梁（《柏梁台诗》），五言成于李陵。自汉至宋，四百余载，词人才子，文体三变。后汉之代，张平子为其魁帅。魏文帝昔到其边鄙。曹子建、王仲宣为先导。司马相如、氏之花、陆机、陆云、六番安仁、左大冲承为著姓。宋明帝、隋炀帝并欲慰纳，与其豪□。鲍明远、薛道衡等争礼，遂不内属。梁时沈约，新造法律，以副音韵。后人祖述，又定八病八对。□上官仪辈，避其半。唐太宗时，掌其地。自今以后，王（绩）、杨（炯）、卢（照邻）、骆（宾王）、杜甫。陈子昂之属，□□其句。近世，白乐天、元微之改风易俗，新立政令，人大妙之，是为元和之体章。孝标、许浑、杜荀鹤、温庭筠等皆相随之。（括号内为引者注）

上文可见是时已有很多中国历代文学家的作品传入日本。日本文学与中国文学有着广泛的接触，不仅关注中国诗赋文体、法律音韵之展开，而且发现诗之八种病、八种对和诗风的变革。同时在日本最古的汉籍书目录《日本国现在书目》估计成书为上限贞观十七年（875），下限宽平三年（891）期间，按照《隋书·经籍志》的经史子集四部细目分类法，分为40家，计1578部，16997卷。40家分类中，包括“诗家”类，收录唐诗人王勃、卢照邻、骆宾王、李峤、刘希夷、陈子昂、杜审言、宋之问、王维、李白、王昌龄、白居易、元稹等诗集，其势压倒“经家”等类，可见对唐风的诗赋文章的重视。

以此为契机，受到中国文学的强烈刺激和触发，汉诗文一边倒，和歌衰微，《歌经标式》的影响缩小，许多歌论都模仿《文镜秘府论》。每年举行的宫中诗宴急剧增加，共约五十多次，并将和歌视为游戏，登不了大雅之堂。同时，宫廷贵族社会学



习中国风俗按期举行七夕宴、重阳宴等 赋诗雅兴 和歌也起而效之。

日本文坛形成汉文学之初 多模仿唐诗模式 经过长期受容，日本诗界开始致力于诗文的日本化，使汉文学有所创新，成为古代日本文学有机组成的一部分。有代表性的事件，就是当时正值唐代末期政局动荡，朝廷接受菅原道真谏言废止遣唐使，道真编著汉诗文集《菅家文草》（900）《菅家后集》（903）努力开拓一个新的诗文界。他在《菅家遗诫》（年代不详）中首度提出“和魂汉才”强调了必须摆脱迄今的模仿唐风 以日本本土精神来活用从中国引进的诗学 创造具有日本性格的汉诗，使外来文化“日本化”的重要性。从此，可称为“汉才时代”。

这时期撰定的《古今和歌集》（905）在汉文序与和文序的差异上，就反映了这一受容和变质汉文学的历史过程。汉文序 接受诗学的影响 主张“以志为本”强调“感生于志 脉形于言”，“动天地 感鬼神 化人伦 和夫妇”，“然复取义于教戒之中”。和文序则主张“以心为本”强调“夫和歌者 以人心为种”，有意识地淡化言志诗学的影响。同时 伴随《古今和歌集》的诞生 和歌的隆盛 日本的汉诗也加强了本土化的倾向。此后从天德三年（959）开始，朝廷举行的诗会，也注意汉诗的 日本化。日本的汉文学日本化及其日本的国文学的影响，将使日本文学史又掀开新的一页。

因此 从日本文学史上的汉文学发展历程来看 不能简单地将日本的汉文学理解为中国的文学，它是从最初的草创期参照汉诗咏作 即借用汉诗形式和汉语来表现当朝的事 表现日人的思想感情，从形式到内容逐渐走向日本化。从文章来说 也由正如《古今和歌集》汉文序所云：“移彼汉家之字 优我

日域之俗”。在吸收中国文学过程中，已逐渐展开了本国独自の汉文学的世界。

日本学者川口久雄指出：对我国而言，中国文学是一种外国文学，但日本文学史上的汉文学不是外国文学。“第一，我国的汉文学本身具有东亚广泛的中国文学圈内的一地方模式圈的性格而存在的；第二，它是作为我们民族的文学和思考模式之一而形成独自の日本汉文学的世界和历史；第三，它是广泛深入地融合在我国国语的发音、文字、语汇、语法各方面，是一种不可分割的互相联系的东西。”<sup>①</sup>

从这一文学史的经验证明，引进外来的东西，在碰撞中并存，在并存中融合，需要有一个过程。在汉诗盛行期，一方面受汉风的影响，另一方面仍流贯着日本的潜质。所以有人将这个时期称作“国风黑暗时代”。这样的提法显然多少带有情绪性和偏激性。小岛宪之主张的“汉风昌隆时代”的提法，比较妥当，因为“歌在日本是脉脉相承了的。日本人的歌一方面本能地拒斥了汉语的知性和硬度，而始终驱使着主情和柔软的大和语，以满怀日本人古来的情而咏之。”<sup>②</sup>

从奈良时代末期到平安时代初期这一时期，日本汉文学占绝对优势，汉诗压倒了和歌，日本文学史称“汉风时代”。日本文学也成为“中国文学圈”的边缘区文学。

## 第二节 现存最古汉诗集《怀风藻》

《怀风藻》成书于天平胜宝三年（751），是现存日本最古的

<sup>①</sup> 川口久雄：《平安朝日本文学史研究》第12-13页，明治书院，1975年版。  
转引自岩波讲座：《日本文学史》（第2卷）第133页，岩波书店，1996年版。

一部汉诗集，也是首部具有明确文学意图而编纂的正式文学作品。它展示了上古作汉诗的成果和文学创作的成就。它的问世是与第一部和歌总集《万叶集》同一时代，但约早 20 年。

《怀风藻》是私撰集，编纂者不详，存在诸说，但一般推断是大友皇子之曾孙、汉学家淡海三船（722～785）也有推断为石上宅嗣者。淡海三船论最早见于近古文魁林春斋所说“或问林子曰，《怀风藻》谁人所撰？答曰：未知之。然序末曰：天平胜宝三年，则疑淡海三船所撰乎。曰：胜宝之际，文人不少，何独三船而已哉。曰：汝不知三船谱系乎。其父曰池边王。池边父曰葛野王。王即大友太子之子也。此书首载大友诗，题曰淡海朝皇子，作其传曰：皇太子者淡海帝长子也。其传末曰：壬申之乱，天命不遂，于是大友始洗叛逆之冤，且舍人亲王同时，不知大友作诗，于此书始著于世。况又大友及葛野王所言，共是国史所不记也。非其子孙，则谁能知之，三船以文学与石上宅嗣齐名，鸣于当时，想夫避时嫌，不公言之，深悯大友为天智嫡子，不幸为天武被败而准叛臣，且其文才亦泯减，而窝作此书以遗于子孙，故记其月，以匿其姓名，使后人考而知之者乎。”此论一出，支持者众，包括上田秋成、伴信友均支持淡海三船撰说。

关于本集集名，序文说：“编著此集，为将不忘先哲遗风。以怀风名之云尔。”也就是说，缅怀和敬慕先贤遗留诗文之意。而具体来说，“怀风藻”者，乃据当时已从中国传入的《鹿苑赋》的“慕德怀风，杖策来践”句和《文选》的“藻，水草之文者，故以喻文（指诗文）”句中的“怀风”二字与“藻”一字合成集名者也。

《怀风藻》的无署名序文首先概述了日本上古汉文字传来和诗人的诞生、汉诗文的史的展开后，谈及编纂本集的动机、

目的时写道：

余以薄官余闲，游心文囿，阅古人之遗迹，想风月之旧游。虽音尘眇焉，而余翰斯在。抚芳题而遥忆，不觉泪之泫然。攀缙藻而遐寻，惜风声之空坠。遂乃收鲁壁之余蠹，综秦灰之逸文。远自淡海，云暨平都，凡一百二十篇，勒成一卷。（中略）余撰此文意者，为将不忘先哲遗风。

序文词句整齐 声韵和谐 词藻华丽 作为一篇美的骈体文，在日本汉文学史上，受到了很好的评价。集子共收入 120 篇诗作 其中侍宴从驾诗 34 首 宴诗 22 首 游览诗 17 首 述怀诗 9 首 闲适诗 9 首 七夕诗 6 首 赠与诗 6 首，咏物五首，余为其他。大多属上层社交诗，在宴席上所作，以赞帝德帝政 颂物咏志为主 与《万叶集》的歌与恋歌为主是有本质的不同的。作者 64 人 均为天皇、皇子、诸王、官人和僧侣 无一名庶民。其中 18 人兼《万叶集》歌作者。作者清一色男性 无一位女性。与《万叶集》收录许多庶民和女性的歌也是有所不同的。序文虽提及诗作“具题姓名 并显爵里 冠于篇首”，但实际上除大友皇子、河岛皇子、释智藏、葛野王、释弁正、释道慈、道融、石上乙麻吕八人外，均无附小传。另有六篇诗序。

它收入的汉诗是按年代顺序排列的，上溯近江朝，下至奈良时代后期即 7 世纪后半叶至 8 世纪后半叶凡 80 余年 大致划分为前、中、后三个时期：

前期从大江朝（667～672）开始 朝廷“旋招文学之士”设诗宴 君臣和唱“非唯百篇”现存这一时期的诗 因壬申之乱“悉从煨燬”只遗有大友皇子的两首诗，一首如上节所述

侍宴诗《五言侍宴一绝》另一首述怀诗曰：

道德承天训  
盐梅寄真宰  
羞无监抚术  
安能临四海

大友皇子这最古的五言汉诗，均乃出典于晋傅玄等的六朝诗，摄取和消化了六朝的诗风。他的两首诗一是歌颂天皇的圣德，一是宣扬道德的教诫，都是属于言志诗。

中期经天武、文武两朝至奈良时代初建（673～714）以侍宴诗、应诏诗和从驾诗居多，也有少数咏物诗。主要代表诗人有大津皇子、文武天皇、高市麻吕、藤原不比等四人。大津皇子的《春苑言大宴》咏曰：

开衿临灵沼  
游目步金苑  
澄清苔水深  
暧暧霞峰远  
惊波共弦响  
哢鸟与风闻  
群公倒载归  
彭泽宴淮论

全诗流溢着富有色彩比如“金苑”、“苔水”、“霞峰”等和音响比如“惊波”、“弦响”、“哢鸟”、“风闻”的语言，起到视觉和听觉作用的双重艺术效果，很接近六朝诗的色彩美、音调美的表

现技法。同时还采用了不少六朝后期的诗赋用词，比如“开衿”、“灵沼”、“游目”、“暧暧”、“惊波”等都是出于《文选》中的西征赋、西都赋、鲁灵光殿赋等。

所载少数咏物诗，是受六朝后期新兴的叙景诗的影响。除上节所述文武天皇的咏月诗之外，他还写有一首《咏雪》诗曰：

云罗囊珠起  
雪花含彩新  
林中若柳絮  
梁上似歌尘  
代火辉霄篆  
逐风回洛滨  
园里看花李  
冬条尚带春

此外咏物诗还有纪古麻吕的咏雪，荆助仁的咏美人等，对于当时和歌的咏物意识的产生起到了一定的促进作用，比如收入《柿本人麻吕歌集》的和歌，就有咏天、咏山、咏叶、咏花的。

这一时期学习六朝诗，大多如大津皇子那样，主要模仿六朝的词语和某些皮毛的表现技法，尚未很好把握和消化六朝诗的诗风。然而这一时期也开始学习初唐诗将花鸟拟人化的表现技法，比如留唐学生释智藏的《玩花莺》就咏道：

求友嫣莺树  
含香笑花丛

《怀风藻》后期以长屋王为中心的汉诗群比前期更明显地学习初唐的诗句、诗序的结构。长屋王设作宝楼诗苑，经常与文人雅士和来日的大唐、新罗使节相聚于作宝楼，举行诗宴。不仅即席赋诗，而且通过这些使节，可以了解大唐、新罗的文学动向，获得了创作的最新资讯。作宝楼诗宴收入诗集者约 20 首，大大地刺激了日本汉诗文的创作。有代表性的诗作是长屋王的一首《初春于作宝楼置酒》诗曰：

景丽金谷室  
 年开积草春  
 松烟相吐翠  
 樱柳分含新  
 岭高暗云路  
 鱼惊乱藻滨  
 激泉移舞袖  
 流声韵松筠

这诗虽说是“酒宴诗”，实际上内容是叙景咏物。这首叙景诗很明显地已具初唐王勃、骆宾王的咏物诗风。可以说，以长屋王为中心的后期汉诗诗坛，从六朝诗转而更多地接受初唐诗的影响。

长屋王逝世后，主要代表人物是石上乙麻吕。他以流放土佐的诗四首最为优秀，有别于侍宴诗、从驾诗的重集团性，而开始注意发挥诗人自己的个性。最具代表性的是他的五言诗《赠旧识》曰：

万里风尘别  
 三冬兰蕙衰  
 霜花逾入鬓  
 寒气益频眉  
 夕鸳迷雾里  
 晓雁苦六垂  
 开衿期不识  
 吞恨独伤悲

这首诗借景抒情，抒发了远离故旧好友，迎来寒冷冬季时的孤寂心境，是一首很有个性的诗。从这里也可以窥见日本汉诗发展的历史轨迹。

关于《怀风藻》汉诗的特色 从内容来说 诗的思想性颇受中国的儒、道思想的渗润，受佛教的影响较少。从儒家思想出发的诗 多赞颂圣德类型者。基于“智者乐水 仁者乐山”的儒教精神的诗句 凡 13 首 其中典型的 有高市麻吕的《过神纳言墟》二首。山前王的一首《侍宴诗》赋曰：

圣德洽乾坤，清化朗嘉辰。  
 四海既无为，九域正清淳。  
 元首寿千载，股肱颂三春。  
 优优沐恩者，谁不仰劳尘。

还有许多从驾吉野或游吉野的汉诗 借《论语》中的“智者乐水 仁者乐山”的思想 乃至将“智水仁山”句 活用在诗作上。比如石上宅嗣的《五言游吉野宫》中的“惟山且惟水 能智亦能仁”。释智藏的《秋日言志》一诗则曰：



欲知德性所  
 来寻仁智能  
 气爽山川丽  
 风高物候芳  
 燕巢辞夏色  
 雁诸听秋声  
 因兹竹林友  
 荣辱莫相惊

也有的汉诗将‘智水仁山’作为自然观照，将想象中的风景固定在日本吉野的自然风土上。比如藤原不比等的“清性担流水，索心开静仁。”（《游吉野》）大伴王的“山幽仁趣远，川静智怀深。”（《从驾吉野宫应诏》）藤原麻吕的“纵歌临水智，长啸乐山仁。”（《游吉野川》）等。这类诗收入《怀风藻》者十余首。

《怀风藻》的诗，凡六十余首更多地受容老庄思想，表现在：

（一）从序文、大友皇子的诗开始，使用了许多老子、庄子的语句。比如序文中的“道格乾坤，功光宇宙”之于庄子的“外不观乎宇宙，内不知乎太初”；大友皇子小传中的“天道无亲，唯善是辅”之于老子的“天道无亲，常与善人”；大友皇子诗的“道德承天训，盐梅寄真宰”之于庄子的“若有真宰而特不得其朕”等。

（二）摄取老庄的章句构思。比如叙自然而寄予对仙境的憧憬，特别是以吉野作为仙境而赋诗。藤原宇合的《游吉野川》吟曰：

(前略)

清风入阮啸  
流水韵嵇琴  
天高槎路远  
河回桃源深  
山中明月夜  
自得幽居心

葛野王一首《游龙门山》咏道：

命驾游山水  
长忘冠冕情  
安得王乔道  
控鹤入蓬瀛

从这类诗可以看出，汉诗人恍如“回桃源”、“入蓬瀛（洲）”巧妙地描写了像《桃花源记》中那般幽玄的仙境之美和竹林七贤的隐士幽居仙界之心。

（三）宣扬道教隐士思想和无为自然观，比如越智广江的《述怀》曰：

文藻我所难  
庄老我所好  
所年已过半  
今更为何劳

还有藤原宇合《悲不遇》的“学类东方朔／年余朱买臣／二

毛虽已富 / 万卷徒然贫”释道融的《山中》曰：

山中今何在，倦禽日暮还。  
草芦风湿里，桂月水石间。  
残果宜遇老，衲衣且免寒。  
兹地无伴侣，携杖上峰峦。

上述二、三类诗中并无直接借用老庄的语句，但已渐进老庄的神仙思想和无为自然的境界。

诗的内容接触佛教者，只有二三首，且留下模仿乃至照抄中国诗的明显痕迹。比如释道融的“我所思兮在无漏”，就模仿了后汉张衡的“我所思兮在春山”句。

从总体来说，《怀风藻》接受儒道思想的影响，已从初期多限于表层的形式模仿，使用《论语》和老庄的语句，却未能掌握其思想精髓，未能挖掘深层的内容表现，到开始初步把握和运用老庄思想的理念，并融贯于诗中，使诗的内容蕴含老庄的诗趣。

从诗形来说，以六朝《文选》乐府的五言诗为规范，《怀风藻》以五言诗占压倒多数，其中以五言八句为多，几乎占全集的三分之二。这是《怀风藻》时代诗形的基本定向。余为四句或十二句。因其时唐代刚盛行七言诗，所以只有后期收录七言诗七首。《怀风藻》的汉诗对句多，不含对句的只有两首。且多用押韵，也有平仄，但并不多。可见多学六朝古诗，也开始追赶唐初诗的新潮。还有联句，对其后日本连歌的形成产生一定的影响。以释弁正押头韵的五言诗《在唐忆本乡一绝》为例：

日边瞻日本，云里望云端。  
远游劳远国，长恨苦长安。

还有藤原史五言诗《春日侍宴应诏一绝》曰：

春日欢春鸟  
兰生折兰人

这些诗作者是有意识学习初唐诗的押头韵技法而作的。这种技法对当时日本的汉诗产生了影响。从整体水平而言，《怀风藻》是日本的汉诗文发展的初级阶段。汉诗文的进一步完善与发达，则由下一个时代的敕撰汉诗文集来完成。但不管怎么说，《怀风藻》是集日本最古汉诗的精髓也是日本文学与中国文学交流的滥觞，为上古日本文学大放光彩，并且对于催生平安时代初期的三大敕撰《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》起着无可替代的作用，在日本文学史上拥有其存在的价值和不朽的地位。

### 第三节 三大敕撰汉诗文集

——《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》

平安时代前期，即9世纪前半叶，尤其是嵯峨天皇时期，汉诗文在日本古代文学史上处在全盛时期，其重要标志：（一）朝廷的政策明显地向汉风文化倾斜，以嵯峨天皇为中心的汉诗人圈，频繁举行诗宴吟诗作文，流行敕撰、私撰汉诗文集，比如三大敕撰汉诗文集《凌云新集》（一般称《凌云集》）、《文华秀丽集》、《经国集》和菅原道真的汉诗文集的问世，汉文学被公认

为正统的文学；二以留唐归国僧人作为中心，大力引进中国诗论和诗学，出现了空海的诗文评论集《文镜秘府论》、《三教指归》等多方面的作品，迎来了汉诗文的第一个繁荣时期。可以说，日本汉文学成为“大陆文学圈”的边缘，展开独自的日本汉文学的历史。

敕撰集流行时期，正是嵯峨天皇积极摄取隋唐文化，再建律令新体制时期。当时宣扬讴歌唐风，以魏文帝曹丕《典论》的“文章经国”思想作为指导思想，积极继承和消化前一时期的吸收六朝初唐的汉文学遗产，促成一个时代的正统理念和文学理念趋于成熟，并风靡于当朝。这就成为敕撰汉诗文集《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》的基础。

《凌云集》成书于弘仁五年（814），比《怀风藻》晚六十余年问世。据文献载，嵯峨天皇于弘仁三年（812）于神泉苑举行花宴后两个多月下敕令曰：“经国治家莫善于文，立身扬名莫尚于学。”并将这一思想落实到施政和文业上。于是嵯峨天皇的侍读小野岑守（778～830）奉嵯峨天皇此敕令，与菅原清公、勇山文继共同编纂这第一部敕撰汉诗文集。据小野岑守在序文中说明，他们的编纂经“再三议，犹有不尽，必经天鉴。从四位下行播磨守臣贺阳丰年，当代大才也。迨缘病不朝，臣就问简呈，更无异论，从此定焉。”也就是说，他们三人编纂时，曾请教当时卧病的硕学者贺阳丰年，而且编纂过程难定取舍者，禀呈嵯峨天皇敕定。

关于编纂的动机、目的和态度，序文开章言道：

臣岑守言，魏文帝有曰：“文章者经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身。”信哉。伏惟皇帝陛下，握褒紫极，御辨丹青。春台展熙，秋荼剪繁。睿智

天纵，艳藻神授，犹且学以助圣，问而增裕也。属世机之静谧，托琴书而终日，叹光阴之易暮，惜斯文之将坠。爰诏臣等，撰集近代以来篇什。臣以不才。忝承丝纶命，汗代大匠，伤手为期。臣今所集掩其瑕<sub>疵</sub>，举其警奇，以表一篇尽美之未易。得道不居上，失时不降下，无言存亡，一依爵次。至若御制令制，名高象外，韵绝环中。岂臣等能所议乎。而殊被诏旨，敢以采择。冰夷赞洋，咏井之见不及，太阳升景，化草之明斯迷。博我以文，欲罢不能。辱因编载，卷轴生光。犹川含珠而水清，渊沈玉而岸润……

序文强调了魏文帝的“文章者经国之大业”的精神，以儒家“文以载道”的基本理念作为编纂的指导方针，以及以孔子在《论语》所述的“循循然善诱人。博我以文 约我以文”作为编纂的态度和规范。文章多活用《论语》、《孝经》、《老子》、《礼记》、《淮南子》 庾阐的《游仙诗》等汉籍的典故和文藻。采录诗的范围，延历三年<sub>782</sub>至弘仁五年 选出上至平城上皇、嵯峨天皇，下至从三四位的下级官人菅原道真、贺阳丰年等作者<sub>23</sub>人 诗<sub>90</sub>首 合为一卷。同时 诗歌没有按内容分类 而是按诗作者的官位高低来排列顺序，似有仿唐代《搜玉小集》等排列法之嫌。

《凌云集》集名 则取自《史记·司马相如传》句“天子大说，飘飘有凌云之气，似游天地之闲意”意为集中之诗文 有“凌云”之气势。这也体现其“文章经国”的编纂方针。所以采录的诗，大多是以嵯峨天皇为中心的诗宴上君臣唱和诗，主要赞颂天皇的帝业和功德。

本集的主要诗人首推嵯峨天皇，其次是小野岑守、贺阳丰

年。嵯峨天皇（786～842）是恒武天皇之皇子，于弘仁十四年（823）即皇位，他不仅学习唐朝制度治理国家取得很大政绩，而且热心借鉴中国文化，对推动日本汉文学的发展也做出了不少业绩。敕撰了《日本后纪》、《令义解》、《凌云集》、《文华秀丽集》等文史集。他不仅是政治家、书法家，与空海、橘逸势并称三笔之一。他还是其时最大的汉诗人。据江户后期儒学家、诗人市河宽斋的《日书诗记》统计，在平安时代的诗中，嵯峨天皇作诗数量居首位，凡 97 首。其中收入《凌云集》22 首，《文华秀丽集》<sup>34</sup> 首，《经国集》<sup>40</sup> 首。而且诗的题材和诗风在不同阶段有所变化，《凌云集》多酒宴诗，君唱臣和“经国大业”；而后两诗集则包含了游览诗、乐府诗、梵门诗、杂咏诗、哀伤诗，特别是出现了前所未有的艳情诗《落花篇》、《春闺怨》，颇具唯美的诗风。他追唐诗新潮，模仿唐诗的构思，《文华秀丽集》上卷就以他《江头春晓》开篇，吟咏道：

江头亭子人事睽  
歌枕唯闻古戍鸡  
云气湿衣知近岫  
泉声惊寝觉邻溪  
天边孤月乘流疾  
山里饥猿到晓啼  
物候虽言阳和未  
汀洲春草欲萋萋

收入《经国集》的上述《杂言渔歌五首》也是模仿中唐张志和的《渔父歌五首》，试举一首比较它们之间的联系。

嵯峨天皇的《渔歌》之一首曰：

江水渡头柳乱丝  
渔翁上船烟景迟  
乘春兴  
无厌时  
求鱼不得带风吹

张志和的《渔父歌》之一首曰：

西塞山前白鹭飞  
桃花流水鳊鱼肥  
青莛笠  
绿蓑衣  
斜风细雨不须归

两诗比较，诗题、五首唱和一联作、七绝第三句为三三对句，即采用七七三三七格律，接近当时比较发达的词、长短句（也称诗余）的形式，这恐怕不是偶然的巧合，而是有其内在的联系。

嵯峨天皇仿唐诗的同时，还发挥文学的想像力，作汉诗《江上船》一首，诗云：

一道长江通千里  
漫漫流水漾行船  
风帆远没虚无里  
疑是仙界欲上天



这首汉诗收入《文华秀丽集》它描写了想象中的长江且将老庄无为自然观和神仙思想融入其中，幻想着长江的风帆通向千里以外仙界以抒发自己对理想世界的憧憬这明显的基于唐诗的构思并运用了唐诗的表现技法。可以说嵯峨天皇仿唐诗的新倾向不仅创造了作者独自的诗风而且给当时日本的汉诗坛带来了新的活力。

从诗的形式来说，《凌云集》与五言诗绝对居多的《怀风藻》不同以初唐新兴、中唐流行的七言诗占半数以上增加了长诗一般为三四十句和长短句并用的杂言诗且比较重视韵律平仄的原则而《怀风藻》是不重视平仄的。《凌云集》的篇幅虽不大但诗的质量比《怀风藻》有了很大的提高技巧趋于精练。它对促进当时汉诗文的隆盛起着巨大的作用，直接酿成第二部敕撰集《文华秀丽集》于弘仁九年（818）问世。

《文华秀丽集》也是奉嵯峨天皇敕命，由仲雄王与菅原清公、勇山文继、滋野贞主、桑原腹赤等商议编纂的作者28人，主要者仍是嵯峨天皇、还含编纂者和后起之秀巨势识人、朝野鹿取等其中不乏寒门出身者。他们向传统诗坛挑战桑原腹赤就敢言“高才未必贵种贵种未必高才”。嵯峨天皇提倡学《乐府》诗并亲自敕裁收录诗143首诗的“文章经国”色彩不如《凌云集》仲雄王在序中主张“艳流映绮靡”以“增华”的诗风，比如嵯峨朝的主要诗人之一的菅原清公，以及巨势识人、朝野鹿取的长诗就颇具唯美的诗风。从集名取“文华秀丽”也可窥见编纂此集的意图。

序中记明编纂采取“皆以类聚题”的方法。全诗集分三卷参照《文选》的诗赋分类上卷为游览、宴集、饯别、赠答中卷为咏史、述怀、艳情、乐府、梵门、哀伤下卷为杂咏共分11类。《文选》并无艳情、梵门二类乃属其独创的分类。还有值

得注意的是 出现了《凌云集》所没有的艳情诗 11 首 数量仅次于杂咏、游览、赠答。比如嵯峨天皇的《春闺怨》一出 数名宫廷诗人争相唱和，较有代表性的，是这集子的重要作者之一的朝野鹿取的《奉和春闺怨》：

妾本长安恣骄奢，衣香面色一似花。  
十五能歌公主弟，二十工舞季伦家。  
使君南来爱风声，春日东嫁洛阳城。  
洛阳城东桃与李，一红一白蹊自成。  
锦褥玳筵亲惠密，南鹏东鲸还是轻。  
贱妾中心欢未尽，良人上马远从征。  
出门唯见扬鞭去，行路不知几日程。  
尚怀报国恩义重，谁念春闺愁怨情。  
沙窗开 别鹤唳。  
似登陇首肠已绝，非入楚宫腰忽细。  
水上浮萍岂有根，风前飞絮本无蒂。  
如萍如絮往来返，秋去春还积年多。  
守空闺妾独啼虚，坐坐暗空阶草萋。  
池前怅看鸳比翼，梁上惭对燕双栖。  
泪如玉箸流无断，发似飞蓬乱复低。  
丈夫何时凯歌归，不堪独见落花飞。  
落花飞尽颜欲老，早返应看片时好。

诗中将丈夫出征 妻守空闺的心情 用了“欢未尽”、“肠已绝”、“愁怨情”、“独啼虚”、“泪如玉箸流无断”、“不堪独见落花飞”等最哀怨状态的词吟了出来，尽情地抒发了个人的感情，实为这个时代艳情诗的佳作之一。另一重要诗人巨势识人也

有一首《奉和春闺怨》唱出“妾年妖艳二八时 灼灼容华桃李姿”句。他收入《文华秀丽集》的诗 20 首，仅次于嵯峨天皇。

有的日本学者认为“以‘哀伤’为首的两三种分类法对于《古今和歌集》以及其后世的敕撰和歌集产生了影响 值得注意。从各部类内的诗的顺序排列法来看，‘游览’、‘艳情’是按季节排列 这是《文选》所未见的现象。它作为后世日本的诗歌所论的严格的季节观起源之一，也是应该值得注意的吧”。<sup>①</sup>

《经国集》是在嵯峨天皇已让位给淳和天皇治世期间 淳和天皇敕命良岑安世、滋野贞主、菅原清公等编纂 于天长四年（827）完成的。集名直接采自“文章经国之大业”句。共 20 卷 收入 178 名诗人，逾千首诗作，主要是平安时代初期的包括小野篁等名诗人的作品 还含赋、序文、对策等 这是前两部敕撰集《凌云集》、《文华秀丽集》所没有的 可以说是一部诗文集 其规模比前两集都大 但今已多散佚。作为敕撰汉诗文集 首度采录空海等僧侣和有智子内亲王、姬大伴氏等宫廷女性的诗作。嵯峨天皇的皇女有智子在唱和父皇的《巫山高》一诗《奉和巫山高》吟道：

巫山高且峻  
瞻望几岩岩  
积翠临沧海  
飞泉落紫霄  
阴云朝晦暖  
宿雨夕飘飘

① 久松潜一、费德馨译新版《日本文学史》中古第 38~39 页 至文堂 1981 年版。

别有晓猿叫  
寒声古木条

此前一般女性很少学汉籍 汉文学底子差 且汉文不如和文好 多作和歌 很少写汉诗 此时女性写作汉诗 并且非凡，从一个方面反映了汉诗作者群的扩大，汉诗在上层和知识分子中更加普及。男性咏美人的歌也增多。嵯峨天皇首先就写下颂女性的诗：

玉手争来互相推  
纤腰结束如鸟飞  
蹋公双腰透树差  
曳地长裾扫花却

诗集还增加了咏日本本土景物和风情的诗，尤其是表现日本人美意识的秋的哀感的《赋秋可哀》等 很有代表性。

归纳起来，这三大敕撰集，从内容来说，增加了艳情、乐府、梵门、哀伤、杂言等诗。艳情诗有代表性的 除已述的《落花篇》、《春闺怨》、《奉和春闺怨》等外 还有桑原宫作的《伏枕吟》 且由三、四、五、六、七言长短句组成 这首诗这样吟道：

劳伏枕 伏枕不胜思 沉疴送岁 力尽魂危 鬓谢  
蝉分垂白 衣悬鹑兮化缁 悽然感物 物是人非 抚枕  
兮以耿耿 陟岵岵而依依 怅云花于遽落 嗟风树于俄  
衰 池台渐毁 僮仆先离 客断柳门 群雀噪 书晶蓬室  
晚萤辉 月 鎡帷兮影冷 风拂牖兮声悲 听离鸿之晓咽  
睹别鹤之孤飞 心倒绝兮今日 泪潺兮想昔时 荣枯

但理矣 倚伏固须期 恃皇天报祐善 祈灵药以何为

这篇杂言诗体道出了“伏枕不胜思”的情怀，寓含抒情性，诗形复杂，然每对句押韵且整然，是非常奇特的诗体。这类杂言诗体也见诸《经国集》收入的空海作《杂言入山兴》、滋野贞主的《杂言奉和鞆轡篇》等。不管怎么说，其时杂言诗发展很快，《凌云集》只有六首，到了《文华秀丽集》、《经国集》就分别占四十三首。而且诗的内容更多咏日本本土的风土人情，体现本土的审美价值取向，比如重恋歌、重季节感。诗的形式以七言诗代替五言诗，占居多数，出现长诗，且重平仄押韵，反映了它们同时性地学习当时唐诗的新风。总之，这时期的汉诗文对中国的文学既比《怀风藻》时期有了更多的理解，又注意提高对日本文学的自觉与和汉文学的融合，初展日本文学的特色，尤其是引进、吸收消化《白氏文集》和菅原道真提出吸收中国文学坚持“和魂汉才”的精神，出现了日本汉文学发展的新动向和日本文学本土化的新倾向。

#### 第四节《白氏文集》的流行与渗透

平安时代，对日本汉文学乃至日本古代文学影响最大的中国文学莫过于《白氏长庆集》（《白氏文集》）全 71 卷。但《日本国现在书目录》编录为 70 卷，有所递减。

据藤原基经、都良香等撰的《日本文德天皇实录》（871）记载，白居易的作品是于承和五年（838）传入日本，其时由太宰少貳藤原岳守从唐商人带来的物品中检出《元稹白居易诗笔》，献上仁明天皇，因有功而获赐从五位上。这是正史最

早记载的白居易作品的传入。翌年遣唐使托留学僧圆仁带回白居易诗文。其时白居易还在世。金泽文库本《白氏文集》的校语中记有承和十一年(844)四度留唐僧惠萼在苏州南禅寺手抄的部分《白氏文集》归国时带回相传于菅家。于白居易逝世后翌年即承和十四年(847)归国的留唐僧圆仁编《入唐新求圣教目录》中也列有《白家诗集》六卷、白氏《任氏怨歌行》一帖、《杭越寄和诗集》一卷、《元白唱和集》)。

据日本学者冈田正之直接引用唐会昌五年(845)白居易在《白氏文集》的自记中有云：“集有五本……其日本、新罗诸国及两京人家传写者，不在此记”为证，说明“此盖乐天自认《文集》已传入日本之事实，即‘白乐天在世时事’<sup>①</sup>。

小岛宪之考证：一是此前小野篁、惟良春道的作品已见采用白居易诗的语句，因此白氏诗文可能在承和五年(838)以前已经片断传入，甚至可以追溯到弘仁时期(810~824)或天长时期(824~833)已口头传入；二是若说当时的文学，主要指汉诗文，《凌云集》、《文华秀丽集》、《经国集》都是代表平安时代初期的上代敕撰集。平安朝的诗的倾向划分为前后两部分的是以对《白氏文集》的利用及享受来划分的。一般不能认为这些敕撰集群有风靡平安时代中期以后的白诗的影响。白诗的影响属于平安时代中叶以后。<sup>②</sup>

但是，上述所提及的小野篁、惟良春道的诗作被认为是“享受白诗的嚆矢”，惟他们留传于世的诗不多，给后世研究造成一些困难。日本学者根据文献考证，他们受容白诗的状况是：(一)元白唱和诗形式的影响明显；(二)比起古诗来，更爱

① 冈田正之：《日本汉文学史》第173页，弘文馆1954年版。

② 小岛宪之：《上代日本文学与中国文学》(上)序说，中，第七篇，筑书房，1988年版。

读近体的诗；三 其后非常爱咏、爱引用的新乐府，当时还不大受到关注。<sup>①</sup>

当时凡谈及汉诗文者，言必《文选》和《白氏文集》。日本古代两大随笔集《枕草子》（1001）、《徒然草》（1330～1336）的作者都盛赞这一汉诗文双璧。《枕草子》在题为《文》的第一七三段就写道：“文是：《文集》、《文选》、文章博士作的申文。”有的版本则记道：“文是：《文集》、《文选》、《论语》、《史记·五帝本纪》、愿文、博士的申文。”《徒然草》第一三段说：“书籍云云，《文选》诸卷皆富于情趣之作，此外如《白氏文选》、老子之言、南华诸篇，指《庄子》——引者注，并皆佳妙。”

《白氏文集》传入日本后，流布甚广。大江维时编的汉诗集《千载佳句》（2卷，925）所载唐人153人的1083首诗中，白诗共507首。他对此欣喜万分，言道：“近日蒙纶命，点文集七十卷。夫江家之为江家，白乐天之恩也。”（《江吏部集》）为自己取得的业绩而感恩于白居易。此《千载佳句》对其后编纂《和汉朗咏集》（1013）时采录白诗产生了积极的影响。它收入的汉人作者的汉诗234首中，白诗占139首。<sup>②</sup>两集白诗均占一半以上的压倒多数。它们收入的包括《长恨歌》、《上阳白发人》、《暮立》、《庾楼望月》、《杨柳枝词》、《骊宫高》等感伤诗、律诗和《新乐府》等，反映了当时白诗之广受推崇和流行盛况。

《和汉朗咏集》（1013）所收的“琴诗酒友皆抛我，雪月花时最忆君”；“背烛共怜深夜月，踏花同惜少年春”等句，更是不知被多少代人所引用、模仿、心醉和倾倒。

① 《形声日本古典文学》第11卷曾根章介等编《汉诗·汉文·评论》第43页，明治书院1984年版。

② 统计数字根据《日本古典文学大辞典》（简约版）第1802页“千载佳句”条，1979页“和汉朗咏集”条，岩波书店1986年版。

白居易生活的年代，唐代正是道教兴盛时代。道教传入日本的年代据《册府元龟》记载：“玄宗开元二十三年闰十一月日本国遣中臣名代来朝献表，恳求《老子》经本及天尊像，以于归国发扬圣教。”也就是于开元二十三年（735）由遣唐副使中臣名代归国时带回了道家经书，并加以发扬。9世纪后半叶编纂《日本国现存书目录》中道家部类收入六十种四百五十八卷，内中有不少《老子》、《庄子》的书目和注释书。在8世纪中叶日本的文学作品已受容老庄思想，如《怀风藻》有“文藻我所难，老庄我所好”（越智广江《述怀》）句，许多诗文句都出典于《老子》、《庄子》。老庄思想早在日本诗文坛已拥有一定的影响力。白氏用“外以儒行修其身，中以释教治其心，旁以山水风月、歌酒琴酒乐其志”（自记《醉吟先生墓志铭》）的儒、释、道三教合一的思想指导，吟诗作文，特别是他的许多闲适诗很好表现了渊源于道教的风雅思想。说明当时文坛广为受容白氏诗文，是与当时受容道教老庄思想彼此共通，有其思想基础和读者基础的。在这里需要说明的，日本文坛主要受容的白氏的诗文，是白氏晚期的“闲适”、“感伤”的诗，而不是忧时愤世的“讽喻”的作品。具体地说，白氏闲适诗的花鸟风月、琴诗酒妓的题材，感伤诗的季节推移、叹老、悲恋、怀乡、悼亡妻亡儿、官场失意的烦恼、谪居的悲愁、隐遁和皈依等题材，更为日本汉诗文人所效尤。国人钟爱的李白、杜甫诗，在日本就不如白居易诗那样受钟爱，尤其是白氏的《长恨歌》、《琵琶行》在日本大为盛行，促使日本自《怀风藻》以来形成的“经国大业”的汉诗诗风发生了很大的变化，汉诗进入一个新的转折期。

从形式来说，多仿元白唱和的形式，菅原道真、岛田忠臣就采用唱和诗应酬。在纪齐名的《扶桑集》（995）、高阶积善的《本朝丽藻》（1010）等也常见这种形式的诗。同时多偏爱七言



近体的诗 大江千里的《句题和歌》(894 又称《大江千里集》) 中有七十四首白诗句题 只有一首古调诗 余均为近体。上述的《千载佳句》、《和汉朗咏集》所采录白氏七言句 也几乎都是近体。《源氏物语》、《枕草子》所引白诗也如此。

据《江谈抄》(1105) 记述 当时堪称汉诗第一人的嵯峨天皇对《白氏文集》最是钟爱,《白氏文集》初传日本 他在召臣下小野篁(802~852) 试其才时 赋汉诗一首“闭阁唯闻朝暮鼓,登楼遥望往来船”。小野篁奏曰:“圣作甚佳 惟‘遥’改‘空’更妙也。”天皇感叹道:“此乃白乐天句,‘遥’本作‘空’聊仅试卿,卿之诗思已同乐天矣。”《江谈抄》是日本说话集之始源 它的记事是藤原兼实根据大江匡房于天永二年(1111) 辞世前数年的言谈笔录的。可见小野篁对白诗的熟记,背诵如流。因此他有“日本白乐天”之称,嵯峨天皇与他还曾围绕白诗唱和。嵯峨天皇还敕命他编述《令义解》并作序文撰进。小野篁承皇上恩宠 升官晋爵 于承和元年(834) 任遣唐副使 起航之际,不满遣唐正使的专横 愤然称病拒命 并作《西道谣》诗加以讽刺 激怒皇上 被贬谪于隐岐 又作七言十韵诗《谪行吟》“其词率兴多犯忌讳”可见其愤懑之情。其后他还作了不满时势的《伤时诗》三十韵 可惜今已散佚。学白氏诗 自喻“野人闲散立身何 自课功夫文字魔”写了一些忧愤不平的讽喻诗,这与当时大多学白氏的闲适诗、感伤诗大异其道 拓展了新汉诗的领域。《古今和歌集》汉文序写道:“《万叶集》后‘和歌弃不被采 虽风流如野宰相 轻情如在纳言 而皆以他才闻 不以斯道显’说明野宰相 小野篁 是以‘他才’‘汉才’而闻名文坛的。”

天才汉诗人都良香(834~879) 写有《白乐天赞》 赞“集(指《白氏文集》) 光十卷 尽是黄金”认同白氏的文章应“其词

质而俚”其体顺而律”(《新乐府》序)的重通顺达义及自由的散文精神和散文文体,否定传统的四六骈俪文,采用纪录体散文写承传的民间故事,对推动文体变革和散文革新起着重要的作用。

菅原道真尊崇白居易“得白氏之体”(菅原惟肖致道真书简),有赖白氏诗文而获得自我的发展。他在诗中直言“游宴追寻白乐天”(《暮春》)非常欣羡白氏以诗琴酒作诗的题材,曾赋《咏乐天北窗三友诗》言:“《白氏洛中集》十卷中有北窗三友,诗一友,弹琴一友,酒之与琴吾不知,吾虽不知,能得意。”(《菅家后集》)裴颀惊叹他的诗才文才曰:“道真文笔似白乐天也”。醍醐天皇收到菅原道真的诗集,以《见右丞相献家集》为题,作诗大加赞赏“更有菅家胜白样(指白氏——引者注)”并形容当时白诗流行乃“今日文化皆尽金”。天皇在诗后还自注:“平生所爱《白氏文集》七十卷是也”。

据日本学者金子彦二郎的《平安时代文学与 白氏文集》统计 菅原道真在《菅家文草》中引用、化用《白氏文集》达五百余首诗 八十多次。<sup>①</sup> 他并举例进行比较:

#### 菅原道真句

只看月咏望风嘯 卷 6)

蟋蟀寒声五夜秋 卷 5)

低翅沙鸥潮落暮

乱丝野马草深春 卷 3)

此间胜境虽无主 卷 4)

<sup>①</sup> 转引自宋再新:《和歌集文化论》第 83 页 山东文艺出版社 1996 年版。

此夜应同新月鱼  
他乡不似旧年心(卷 4)

白居易句

咏月嘲风先要减(卷 32)  
蟋蟀声寒初过雨(卷 20)  
摆尘野鹤春毛暖  
拍水沙鸥湿翅低(卷 23)  
胜地本来无定主(卷 13)  
三五夜中新月色  
二千里外故人心(卷 14)

菅原道真先是引用、化用白诗 后进行消化、再创作 在他提出的‘和魂汉才’思想指导下 有所创新和发展 使包括白诗文在内的汉文学实现日本化。道真和居易都曾被贬黜，两人分别作诗《北堂钱宴各分一字》、《初贬官过望秦岭》披露当时自己的心境。

菅原道真句

我将南海饱风尘  
更妒他人道左迁  
倩忆分忧非祖业  
徘徊孔圣庙门前

## 白居易句

草草辞家忧后事  
迟迟去国问前途  
望秦岭上回头立  
无限秋风吹白发

菅原道真句是在他“通夜不眠 默然而止 如病胸塞”(《听官妓柳花怨曲》)的极度愤懑的心情下写就,对无过失而被贬愤愤不平 还“更妒他人道左迁”表现了立足于现世的无奈的极度悲哀;白居易句虽然也是在时觉不平和愤慨之下写就,却觉“无限秋风吹白发”要遁世津梁 寄情乐土 表现了弃离秽土的沉郁情调。它们反映了两者的愤愤不平的相同,以及“此岸世界观”与“彼岸世界观”之间的差异。

菅原道真的《不出门》诗中的“都府楼才看瓦色 观音寺只听钟声”的句与白诗“遗爱寺钟欹枕听 香炉风雪拨帘看”的句是息息相通的。菅原道真的诗作《伤野大夫》的一联曰“闻昔老农叹农废 诗人亦叹道荒芜”以自己的“道荒芜”与农民的“农荒废”相比 这与白氏的《秦中吟》等对“田舍翁”等劳动者的关怀和吟哦 以及诗作《路遇白头翁》中的“自说行年九十九 无妻无子独身穷。三间茅屋南山下 不农不商雾云中。”与白诗《新丰折臂翁》的“新丰老翁八十八 头鬓眉须皆似雪。玄孙扶向店前行,左臂凭肩右臂折”等也是有其共鸣之处的吧。从某种意义上说,菅原道真学白诗,一是不同于一般日本汉诗人只学白氏的闲适诗、感伤诗,他也学白氏对社会关心和批评的讽喻诗,两者相兼;二是已超越表层次的模仿阶段,达到了根植于本土世界观的深层次的消化和再创造的阶段,开辟了

和风汉诗的新路。

平安朝廷设讲座《白氏文集》由大江维时给醍醐天皇、村上天皇侍读，此后历经几代天皇。村上天皇于天德三年（959）开御前举办诗会的先河，诗会的诗题大多参照白居易的七宫律诗作句，以咏述怀诗为主，出现了不少像“随岚落叶含萧瑟，溅石飞泉弄雅琴”；“山馆雨时鸣自暗，野亭风处织犹寒”这样的秀句。《源氏物语》的作者紫式部作为一条彰子皇后的女官，也给彰子皇后讲授《白氏文集》。

以此为契机，《白氏文集》不仅对日本汉文学产生巨大的影响，而且对平安朝的新文学的诞生起到了很大的作用。《本朝丽藻》记载：“我朝词人才子以《白氏文集》为规范，故承和以来，言诗者皆不失体裁。”并赞“白乐天乃文曲星神的权威”。

这一时期问世的随笔集《枕草子》、长篇小说《源氏物语》，处处可见对白氏诗的活用，尤其是《源氏物语》受白氏诗文思想和《长恨歌》的影响，达到了空前未有的地步。这将分别在本卷第十章“清少纳言与《徒然草》”一节、第十二章“《源氏物语》与中国文学”另叙。平安朝后期的汉诗集《本朝无题诗》（年代不详）对白氏诗文思想的汲取有了进一步的深化，其诗内容和题材多借鉴白氏的耽于诗酒、极尽风雅、寄情乐土、遁世隐居、欣求弥陀，以及咏山水鸟虫、吟庶民妇人苦等。比如辅仁亲王的《见卖炭妇》：

卖炭妇人今闻取  
家乡遥在大原山  
衣单路险伴岚出  
日暮天寒向月还  
白云高声穷巷里

秋风增价破村间  
土宜自本重丁壮  
最怜此时见首斑

上诗已将白氏吟穷妇人苦一类诗的精神消化并融通其中。在诗中不难发现《卖炭翁》、《秦中吟·卖花》、《代卖薪女赠诸妓》等白诗的落影。同时，当时日本文坛是选择《新乐府》、《长恨歌》最富情趣的东西而加以活用和再创作。具体表现：一是从《新乐府》寻章摘句。比如《千载佳句》从白氏的《上阳人》、《昆明春》各摘句一联，《和汉朗咏集》从《太行路》、《五弦弹》、《骊宫高》、《牡丹芳》等摘句。《宇津保物语》（970～973）之引用《海漫漫》、《蜉蝣日记》（974）之引用《上阳人》等多采摘浪漫抒情的句；是借用白氏诗文尤其是乐府的题材来再创作。比如藤原成范的说话集《唐物语》（约1135）从《白氏文集》借用了六个故事。其他物语文学、日记文学、和歌借用《新乐府》、《长恨歌》作为再创作的题材，乃至以《长恨歌》作素材来制作屏风绘。《源氏物语》有这样的描写：“近来皇上晨夕御览的是《长恨歌》绘卷。这是从前宇多天皇敕命画家绘制的，其中有著名歌人伊势、贯之所作的和歌及汉诗。”（第一回“桐壶卷”）还有藤原兼实原名九条兼实的日记集《玉叶》（1164）也记有“伏望后代圣帝明王披此图愤政教之得失，又有厌离秽土之志。必见此绘，福贵不常，荣乐如梦，以之可知欤。”作为失意官人的兼实用儒佛两教的观点来解读《长恨歌》绘画的意义。这些记载都反映了以《长恨歌》作为文艺创作题材的真实存在，其影响已超出对日本的汉文学，而及于对当时的日本文学艺术的诸领域。

此时活用《白氏文集》从形式到内容更广泛、更深化。白诗

迅速风靡平安时代文坛，乃至及于下一个时代，比如和歌集《拾玉集》（1346）中的短歌“背灯共怜黎明月，观花同惜移暗影”就模仿白氏的有名长律诗中的“背烛共怜深夜月，蹋花同惜少年春”的一句。这种选取白居易长诗对句的一两句来仿作的现象并非偶见。

总括来说，日本文坛之广为流行白居易诗文，主要原因：（一）文字通俗，语汇丰富，体顺而律，涵义深刻；（二）白诗文反映了各阶层的生活，特别是庶民风俗，追求一种平淡的美；（三）白氏人文与自然融合，心物一体的精神，以及以季节推移作为诗题的艺术表现；（四）作品贯通佛道两教的“闲适”、“感伤”的思想，充满了沉郁伤感和烟霞风雅的情调。尤其是后两点，与古代日本人的亲悟“心性”、敏锐的季节感和“物哀”、“风雅”（“风流”、“みやび”）的审美情趣十分契合。（还有）《长恨歌》、《琵琶行》七言音调和谐优美，文采、音律和情意三者结合完美，并显示其成熟的散文的人文精神，更为人所喜闻乐见和受容。当然，对于白氏讽喻诗的“兼济之志”，摄取并不是那么积极，而是更多关注其闲适诗的“独善之心”。日本汉文学受容白居易诗文，是根据自己的审美价值取向，有所选择与扬弃的。

可以说，从奈良时代接受六朝、初唐诗文的影响，至平安时代中叶以后，白居易诗文席卷日本文坛。这时的汉诗文多以白氏为规范，用平易通俗而流畅的白氏式文体表现庶民的生活风俗。中国文学在日本的地位，已由《白氏文集》取代了前朝的流行的《文选》、《诗经》，它的诗歌和散文精神，不仅对日本的汉文学，而且对日本古代乃至近古文学都产生深刻的影响。

## 第五节 菅原道真及其文学思想

菅原道真(845~903)，是平安时代前期的汉学家、汉诗人、歌人。历代有“文道之祖”、“诗境之主”、“庆滋保胤”、“文道太祖”、“风月本主”、“大江匡衡”的称誉。他出生于汉学世家，祖父清公、父亲善，都是著名的儒学家、汉文学家，自幼受到儒学、汉文学的熏陶。11岁的道真已习作汉诗《月夜见梅花》吟咏“月耀晴如雪，梅花照似星。中天转金镜，庭上玉房馨。”14岁的习作《腊月道兴》开始表达了他的“可恨未知劝学业，书斋窗下过华年”的心愿，并刻苦精励。18岁应第，当上了文章生（大学寮学生），第一次在殿上重阳诗宴上作应制诗。后又应奉方略试（录用官吏的国家考试）及第。先后师从岛田忠臣、都良香，最后与师都良香并肩成为当时只有两个位置的文章博士，官位超师，任从五位上，且得宇多天皇、敦仁亲王、醍醐天皇知遇，颇受重用，晋位如日中天，最得意时期任右大臣（丞相），且在清凉殿侍宴上赋诗，打动了天皇，天皇即时脱下御衣相赠与他，他感激涕零，作诗唱道：“恩无涯岸报犹迟”，“饮酒听琴又咏诗”。这首《九日后朝同赋秋思应制》全诗云：

丞相度年几乐思  
 今宵触物自然悲  
 声赛络纬风吹处  
 叶落梧桐雨打时  
 君富春秋臣渐老  
 恩无涯岸报犹迟



不知此意何安意  
饮酒听琴又咏诗

他的才华受宠之时，也为学阀妒忌之始，成为众矢之的。他作诗慨叹：“慎之畏人情”（《博士难》），宿业频遭世俗猜”（《余近叙诗情怨》）之后，怨犹未尽，还作长句两篇，并附言道：“解释予愤，安慰余愁，愤释愁慰，朗然如醒。予重抒芜词，谢其得意。”这道出为人为学之忧愁与艰辛，并悲愤人际关系的纷扰，讥小人的“得意”过早。其中长诗《有所思》甚至有“世多小人少君子”之慨叹，诗中咏道：

悠悠万事甚狂急，荡荡一生长险巖  
焦原此时谷如浅，孟门今日山更夷  
狂暴之人难指我，文章之士定为谁  
三寸舌端驷不及，不患颜疵患名疵

菅原道真深知学问与政治难以相容之苦，失意复得意，在就任右大臣后，三度提出辞呈，未获赐准。他又无缘由地受政治诽谤中伤，最终被卷进了宫廷政治斗争的漩涡，又一次失意，贬为赞岐守，流放于筑紫，过谪居生活。他历尽沧桑，不顾世逐，归于宁静与淡泊，以学问和文学为本，将人生况味，凝于笔端，成诗成文，留下一笔宝贵的文学遗产，临终绝唱《谪居春雪》，含冤死于流放地。

菅原道真的诗文主要收入《菅家文草》（12卷）、《菅家后集》，其他诗作、诗序、散文等散见于《扶桑集》、《本朝文粹》、

《本朝文集》、《新撰万叶集》、《类聚国史》等 还著有小品集《书斋记》。他前期的诗，以侍宴应制诗为主，反映政治得意时的官场的内外酬酢 乃主要体现神、儒、道三教伦理和理念 多用观念语言表现之作，学六朝的绮丽的诗风，以五言诗为多；后期的诗主要在谪居期间所作，他处在一种极端矛盾的状态，一方面他在悲痛绝望之中，仍以神儒的伦理观来思考，认定其左迁乃天皇的判断之正确，作为罪人期待天皇的宽大。流谪期间 他蛰居净妙寺，一步不出门 在诗作《不出门》咏道：

一从谪落就柴荆  
万死兢兢跼蹐情  
都府楼才看瓦色  
观音寺只听钟声  
中怀好逐孤云去  
外物相逢满月迎  
此地虽身无检系  
何为寸步出门行

这种心境在另一首《秋思》诗也同样反映出来 诗曰：

去年今夜侍清凉  
秋思诗篇独断肠  
恩赐御衣今在此  
捧持每日拜余香

诗中尽管慨叹“秋思诗篇独断肠”但还是留恋昔日侍奉天皇于清凉殿，今日恩泽天皇所赐御衣的余香。另一方面又

反映了流放的孤独和幽愤的生活 怀念和哀伤故人 以及接触庶民的生活 观照人生、谛视自己的悲剧命运。他创作由百韵千言组成的最长诗《叙意一百韵》 是集中了他的最佳五言诗作 今录几句为例，

.....  
牛涔皆陷阱  
鸟路总鹰鹯  
老仆长扶杖  
疲骖数费鞭  
临岐肠易断  
望阙眼将穿  
落泪欺朝露  
啼声乱杜鹃  
.....

还有五言绝句《自咏》：

离家三四月  
落泪千百行  
万事皆如梦  
时时仰彼苍

诗中表现受冤流放，万事如梦，最后仰空长叹，道出了：“叙意千言里 何人一可怜”的伤痛心境。他的诗《秋夜》更是以主体的感动，抒发了自己的哀切心情：

黄萎颜色白霜头  
 况复千余里外投  
 昔被荣华簪组缚  
 今为贬谪草莱囚  
 月光似镜无明罪  
 风啸如刀不破愁  
 随见随闻皆惨栗  
 此秋独作我身秋

诗中表达了自己无罪的心声，月光虽如明镜，却不能照明他的罪，风啸虽如刀，却切割不断他的愁情，他所见所闻不寒而栗，此秋竟独成自身的秋天了。道真在这类诗里，将自己的愁苦发挥得淋漓尽致，充满了诗人个人的真情和诗情。

道真流放沿途，亲自目睹地方庶民贫穷生活，作诗揭示社会不公平 他的《寒早》十首《菅家文草》卷三，200～209）其中二首曰：

何人寒气早  
 寒早驿亭人  
 数日忘餐口  
 终年送客身  
 衣单风发病  
 业废暗添贫  
 马瘦行程涩  
 鞭笞自受频 卷 3～205)

何人寒气早

寒早采樵人  
未得闲居计  
常为重担身  
云岩行处险  
瓮牖入时贫  
贱卖家难给  
妻孥饿病频 卷 3 ~ 209)

这 10 首诗每句都同用人、身、贫、频四字，不仅加强了诗句的节奏感，而且突出吟哦了农夫、渔夫、樵夫、马夫等劳动人民最先备受早寒和饥饿的折磨。诗人的同情之心溢于笔端，归于平实，含有抒发对贫者同情的诗意识。后期的诗风有了很大变化，转向学白诗，去绮丽，求平实，并带一定的人生讽喻意味。但也是仅此而已，白氏的政治性讽喻诗并未渗入其中。可以说，以被贬流放为契机，通过自己的亲身的生活体验和贫苦民众的生活体验，真正认识了人生的真谛，也才有了真正属于诗人自己的个性的表现，并且得到自由充分的发挥。上述这两类诗作——反映自身悲剧命运和庶民贫苦生活的诗作，集中了菅原道真的汉诗的精华。在奏文一类文章中，也不时表露出对农民负担沉重的关怀，比如在宽平八（896）灾兵乱、人民困苦之时，他在奏文中提出减服御省年薪，乃“唯合体于贫民而已”。

加藤周一评说道：菅原道真意识到整个人生的意义，“这种意识的明了表现，正是日本文学史上划时期的事件”，山上忆良的《贫穷问答歌》率先吟咏庶民的饥寒生活，此后在整个平安时代，就只有道真的诗集吟咏庶民的生活了。”同时，与它（指同时期的《古今和歌集》）形成鲜明对照的是，《菅家文草》

和《菅家后集》划时期地扩大了抒情诗的世界。’<sup>①</sup>

他的文章形式多样,包括赋铭、祭文、记体文、序文、对策、奏文、愿文等。他的文的思想,是神、儒、释、道合一。在道真的汉文章中,以儒家的三纲五常为根本,主张从孝的家庭观念和忠君的国家观念,写就《释奠孝经诗序》等,自谦为“小儒”、“腐儒”,并云“儒家代归耕”(《博士难》),奏献醍醐天皇《菅家三代集》(即其祖父清公《菅家集》、父是善《菅相公集》)和其本人《菅家文草》,附附呈的《献家集状》中表明“臣尚家儒林文苑”,表明继承儒门传统的信念。他还认为“诗人非俗物”(《对残月侍寒月》),有诗云“倩忆分忧非祖业,徘徊孔圣庙门前”,并言“自余时辈全鸿儒”(《伤野大夫》),体现了儒家“刺俗叹世”的思维。

他的儒家的政教伦理观念,贯串在《秋夜思政何道济民》、《清风戒寒赋》、《未旦求衣赋》等诗赋中,以及不少诗赋序等也有突出的表现,比如《早春待仁寿殿同赋春娃无力气应制》诗序的“纤手细腰,受之父母。软云秣李,备于发肤”等,重儒教论理内容而不重美辞丽句的修饰。他的文章是受其师都良香的文章观“凡词人之用思也,必须前后相承定其区致。若理失通允之次,则文无依托之方”的直接影响,是很好的记录体散文,常常引经据典,又平易实用,树立了自由散文的新精神。

晚年的道真又倾倒于老庄思想,关心和追求超人间的世界,且常常言及“始终虽不一,请我学庄周”(《舟中》);“此夕无他业,庄周第一篇”(《滩声》),在《贺诸进士及第》道出“此朝筋骨可神仙”句和在《赋得春深道士家》中更是唱出:

① 加藤周一:《日本文学史序说》第116~118页,筑摩书房1980年版。

鹅王闲引步  
 道士洞中家  
 枕暖潺湲水  
 餐清晚暮霞  
 杖新裁笋箨  
 符旧撼桃花  
 好去春三月  
 年加老不加

他在诗中憧憬引步道士洞 闲游桃花源 盼长生不老 面对厄运 最终达到一种‘乐无为’的思想境界。他同时又信仰佛教 在《偶作》一诗中写道：“病追衰老到 愁趁谪居来。此贼逃无处 观音念一回。”意即老死 此贼 无法逃避时 还不忘念一回佛。而且在实际生活中，曾一度产生出家的念头。在撰写的《长谷寺缘起文》、《大安寺缘起文》、仁王会愿文、咒愿文中表现出世事无常、极乐净土的信仰。但是 道真的思想的核心是本土的神道思想。他赞神祇（《类聚国史》）扬神道（《祭连聪灵文》、《祭城山神文》）特别是他受冤罪之时 希‘取证天神与地祇’，因请神祇应我祈（《有所思》）。

应该说，他是坚持本土世界观的。在被认为向中国文学一边倒的所谓‘汉风的黑暗时代’他于宽平六年（893）曾被任遣唐大使，他谏言废止派遣唐使而被裁可。道真还编纂私撰和歌集《新撰万叶集》二卷 在序文中提出‘以今比古 新作花也’的花实对称的歌学思想 同时他在《菅家遗诫》中 总结他于汉诗文中加入平安时代的审美意识而使之具有日本特色的经验 提出了著名的‘和魂汉才’ 强调以日本本土精神来吸收消化中国的汉诗文的重要性，以促进民族文学的自觉创造。

即需要解决吸收外来的中国文化和文学的体与用的问题。这是基于坚持本土的神道精神而提出来的，“和魂”就是以本土的神道精神为根本，对于指导引进外来的中国文化而实现日本化起到了重大的指导作用。他自己也身体力行，他的诗作渐离模仿白居易诗而开辟诗的独自新径，在实现和风汉诗即将日本的汉诗本土化方面做出历史性的贡献，并为平安朝后期日本文学的本土化起到了垂范的作用。

菅原道真作为官人是失败者，但作为学者诗人，是功盖于世的，被赞颂为“藻思绝妙，举世无双”（《菅家后集》跋，长谷雄评）。他死后被平反。这里还有这样一个故事：道真冤死他乡，清凉殿遭雷击，暴雨席卷京城，宫中有人认为是道真冤魂作祟，为祭冤灵，于北野建天满宫以祭祀这位天神（即雷神的怨灵）。到了近古，后人改称为学问神、文章神，以表对他的学问的崇敬。据说，现今日本全国共建两万余所祭祀菅原道真的天满宫，足见他在日本人心目中的地位，在日本文学史上的地位。